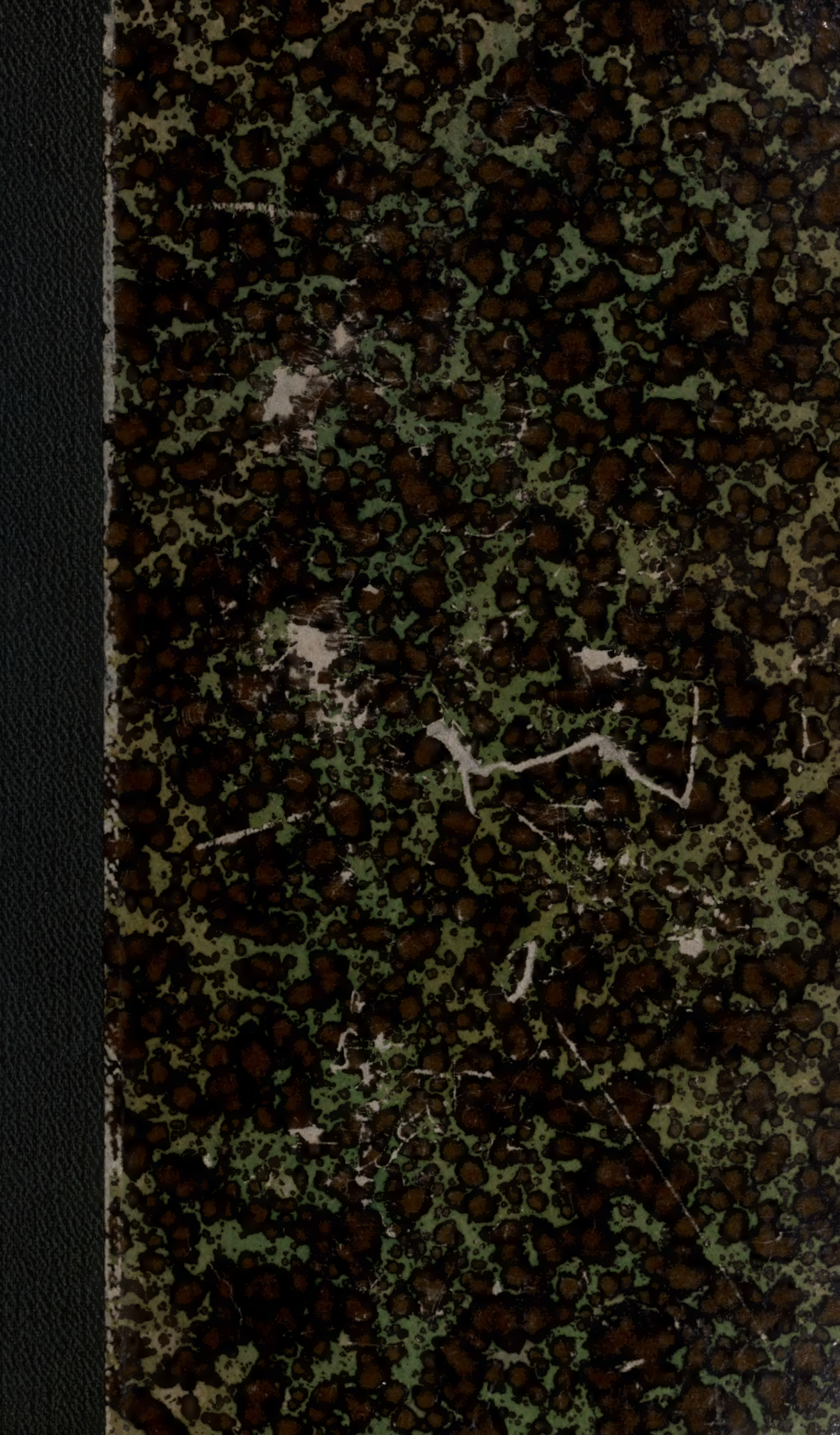
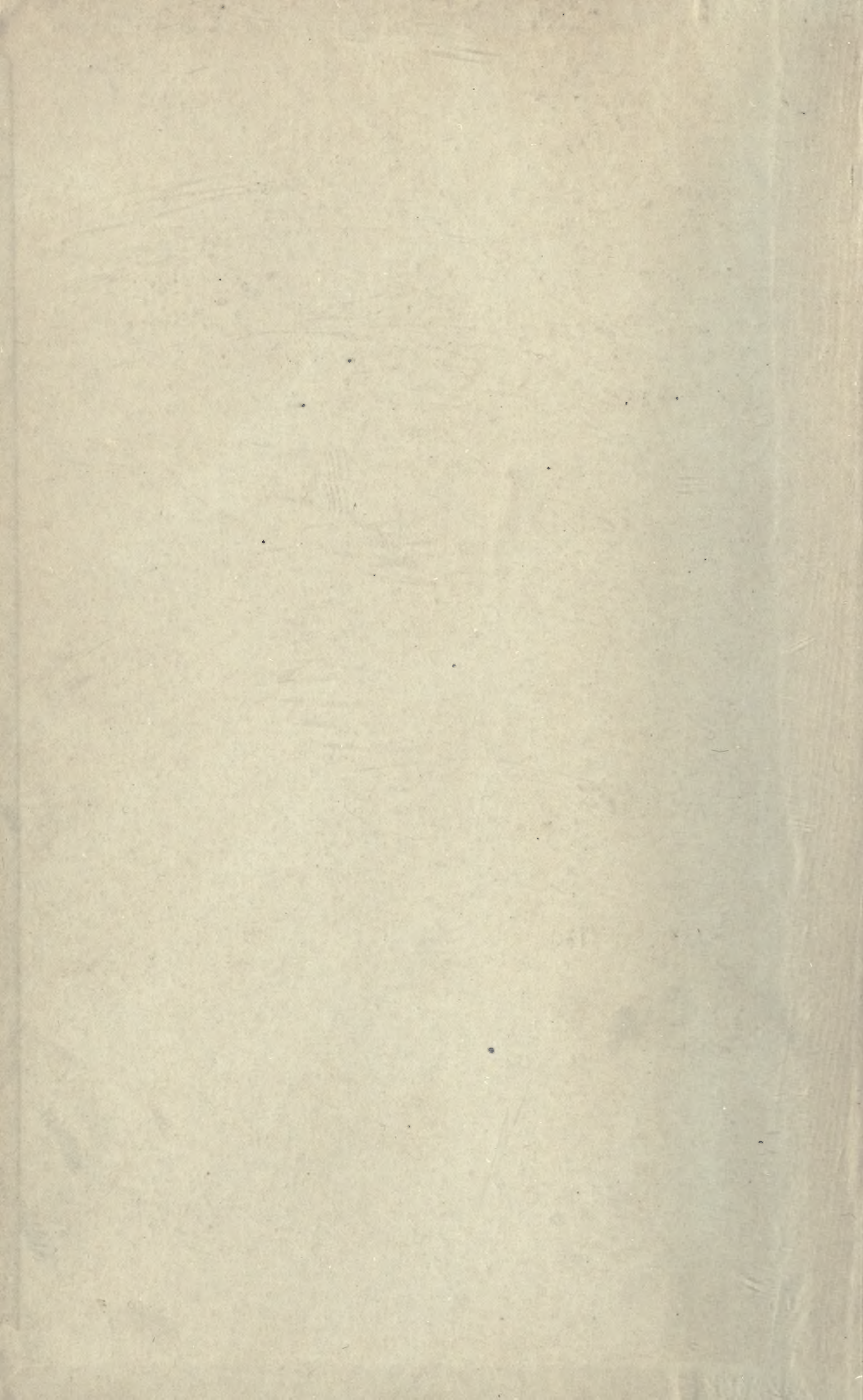
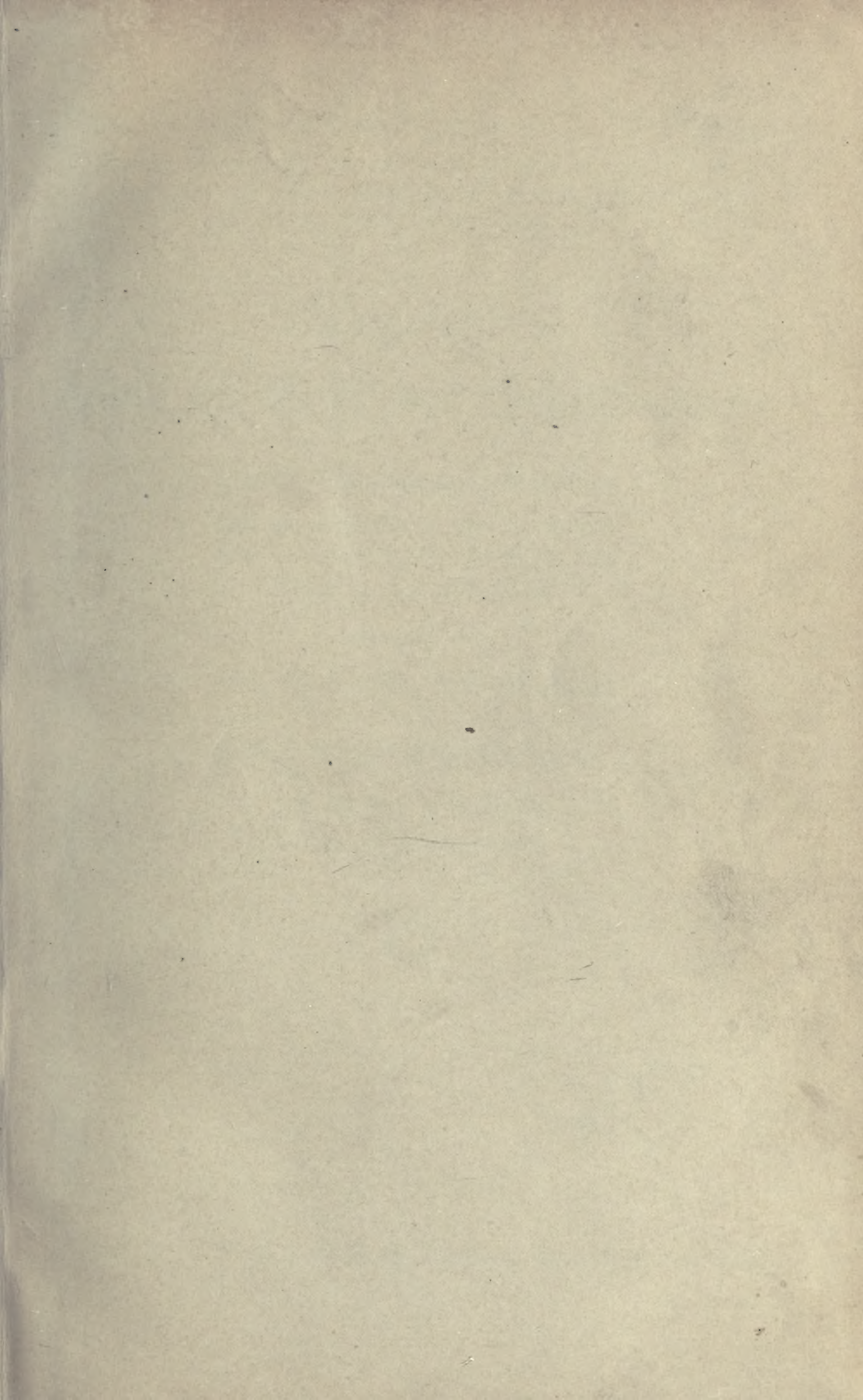
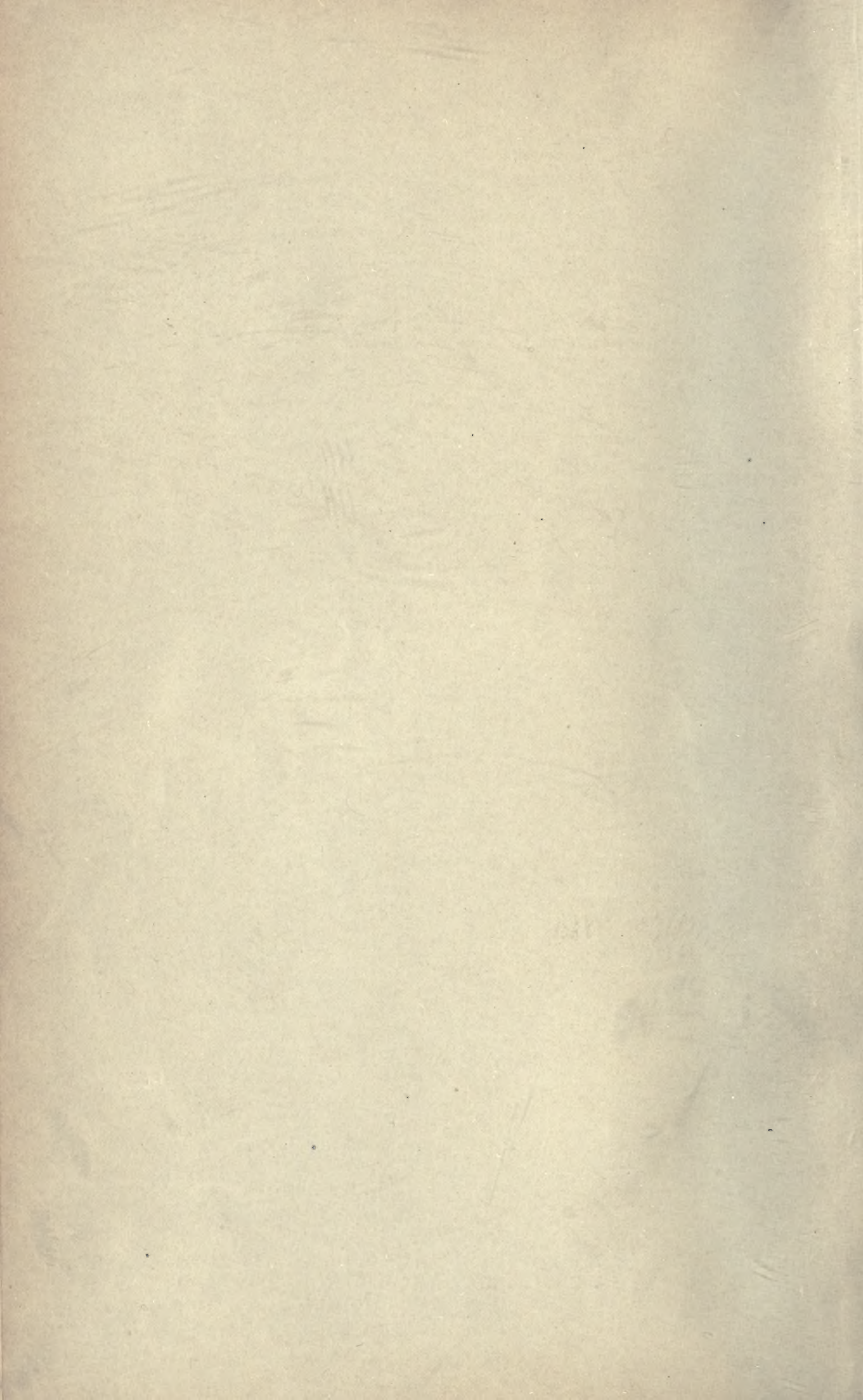








Aus deutschen Lesebüchern · V. Band
Epische, lyrische und dramatische Dichtungen erläutert für die Oberklassen der höheren Schulen und für das deutsche Haus

# Wegweiser durch die klassischen Schuldramen

## Fünfte Abteilung: Goethe

Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand — Egmont — Iphigenie auf Tauris — Torquato Tasso

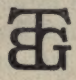
Bearbeitet von

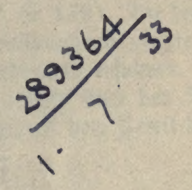
weil. Oberl. Dr. Georg Frick

Fünfte, völlig neugestaltete Auflage von

Dr. Karl Credner

Oberlehrer a. d. Vereinigten Gymnasien
Brandenburg a. H.






Druck und Verlag von B. G. Teubner Leipzig-Berlin 1912

Printed in Germany

# Vorwort zur fünften Auflage.

Über die Grundsätze, nach denen die Neubearbeitung erfolgt ist, habe ich mich schon im Vorwort des V. Bandes (Wegweiser durch die klassischen Schuldramen, erste Abteilung: Lessing) ausgesprochen, so daß ich billig hier darauf verweisen darf.

Eine Einführung schien mir bei zwei Goethischen Dramen erforderlich, bei dem Götz und dem Tasso. Bei dem Götz ist es die Form, die in ihrer scheinbaren Regellosigkeit dem Leser zunächst unverständlich ist, und dementsprechend wurde ein Kapitel über die Entstehung und die Einflüsse, unter denen Goethe sein Jugenddrama niederschrieb, vorausgeschickt; gleichwohl halte ich es für durchaus möglich, daß man in Obersekunda auch ohne das auskommen und erst in Prima darauf zurückgreifen wird. Bei Tasso ist die höfische Kulturwelt, in der sich die dichterischen Gestalten bewegen, der zeitgeschichtliche Hintergrund der ausgehenden Renaissance, dem Schüler so fremd und unbekannt, daß es mir bei den zahllosen anderen Schwierigkeiten, die gerade dies Drama dem jugendlichen Verständnis bietet, geboten erschien, hier eine Einführung allgemein geschichtlicher Art zu geben. Ich darf mich dabei auch auf eine Forderung Rudolf Lehmanns berufen (Der deutsche Unterricht S. 285). Bei der Iphigenie glaube ich, daß eine Einführung in die antike Sagengeschichte, wie sie für Realschüler wünschenswert erscheinen könnte, um deswillen nicht erforderlich ist, weil der Dichter selbst im ersten Akte die Vorgeschichte in aller Breite aufrollte und das hier noch Fehlende sich leicht ergänzen läßt.

Den Gang der Handlung zu analysieren, sah ich mich nur bei den beiden Versdramen veranlaßt, die, wie wohl allgemein zugestanden sein dürfte, ein tieferes Eingehen auch bei dem Unterricht erfordern. Im Götz habe ich die Erörterung der Einzelszenen insofern wesentlich verkürzt, als ich im Einverständnis mit Goldscheiders Mahnung (Lesestücke und Schriftwerke S. 135) die zum Vergleich herangezogenen Zitate aus Goethes Quelle auf ein Minimum zusammengeschnitten habe. Im übrigen bin ich bemüht gewesen, die wertvollen Frickschen Erklärungen so weit wie irgend möglich zu erhalten und herüberzunehmen. Am wenigsten war das bei dem Tasso möglich, der von Frick sehr knapp und kurz erläutert war, da Frick nur eine kursorische Lektüre dieses Dramas billigte; er wollte den Weg nur „im allgemeinen" zeigen, die „Einzelbetrachtung aber dem Schüler selbst und einer reiferen Zeit überlassen" (4. Auflage des „Wegweisers", S. 459). Die heutige Methodik denkt in diesem Punkte anders, und dementsprechend mußte von allen Goethedramen der Tasso die gründlichste Umarbeitung erfahren. Die mehr gelobten als benutzten ausführlichen Schriften Kerns über den Tasso habe ich dabei dankbar verwertet, ohne mich im einzelnen dem Urteil dieses verstandesscharfen Kritikers gefangen zu geben.

Brandenburg, im September 1911.

**Dr. Karl Credner.**

# Inhaltsverzeichnis.


Seite

I. Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel . . . . . . 3
- A. Vorbesprechung . . . . . 3
  - 1. Goethe in Straßburg . 3
  - 2. Die Entstehungsgeschichte des Götz . . . 6
- B. Zur Darbietung . . . . 9
  - I. Akt . . . . . . . . 10
  - II. Akt . . . . . . . . 18
  - III. Akt . . . . . . . . 24
  - IV. Akt . . . . . . . . 33
  - V. Akt . . . . . . . . 39
- C. Zusammenfassung . . . . 51
  - 1. Der historische Gehalt . 51
  - 2. Die Charaktere . . . 57
  - 3. Der thematische Gedanke 67
  - 4. Der Bau . . . . . . 67
  - 5. Sprachform . . . . . 70
- D. Literarhistorische Betrachtung . . . . . . . . . 73
  - 1. Verhältnis zur Quelle . 73
  - 2. Gestaltende Einflüsse . 76
  - 3. Aufnahme u. Wirkung 81
  - 4. Bühnengeschichte . . . 84
  - 5. Übersicht über die verschiedenen Fassungen . 86
- E. Behandlung im Unterricht 87

II. Egmont. Ein Trauerspiel . 89
- A. Zur Darbietung . . . . 89
  - 1. Aufzug . . . . . . . 89
  - 2. Aufzug . . . . . . . 97
  - 3. Aufzug . . . . . . . 106
  - 4. Aufzug . . . . . . . 110
  - 5. Aufzug . . . . . . . 118
- B. Zusammenfassung . . . . 128
  - 1. Geschichtlicher Hintergrund . . . . . . . 128
  - 2. Die Charaktere . . . 132
  - 3. Grundgedanke . . . . 141
  - 4. Bau . . . . . . . . 142
  - 5. Sprache . . . . . . 144
- C. Literarhistorische Betrachtung . . . . . . . . 145
  - 1. Die Entstehung . . . 145
  - 2. Das Dämonische . . . 147
  - 3. Das Verhältnis zur Geschichte . . . . . . 150
  - 4. Gestaltende Einflüsse . 151
  - 5. Aufnahme u. Wirkung 152
- D. Zur unterrichtlichen Behandlung . . . . . . . 154

III. Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel . . . . . . 155
- A. Zur Darbietung . . . . 155
  - 1. Aufzug . . . . . . . 155
  - 2. Aufzug . . . . . . . 166
  - 3. Aufzug . . . . . . . 172
  - 4. Aufzug . . . . . . . 184
  - 5. Aufzug . . . . . . . 194
- B. Zusammenfassung . . . . 205
  - 1. Hintergrund . . . . . 205
  - 2. Charaktere . . . . . 206
  - 3. Grundgedanken . . . 211
  - 4. Bau des Dramas . . 213
  - 5. Vers und Sprache . . 215
- C. Literarhistorische Betrachtung . . . . . . . . . 216
  - 1. Zur Geschichte der Abfassung . . . . . . . 216
  - 2. Der Einfluß der Antike 218
  - 3. Gestaltung eigenen Erlebnisses . . . . . . 219
  - 4. Vergleich mit der Euripideischen Iphigenie . 221
  - 5. Aufnahme und Wirkung . . . . . . . . 227
- D. Behandlung im Unterricht 228

IV. Torquato Tasso. Ein Schauspiel . . . . . . . 230
- A. Geschichtliche Einführung . 230
  - 1. Der Hof von Ferrara 231
  - 2. Tassos Leben . . . . 233
  - 3. Tassos Epos . . . . 237
- B. Zur Darbietung . . . . 239
  - 1. Aufzug . . . . . . . 239
  - 2. Aufzug . . . . . . . 252
  - 3. Aufzug . . . . . . . 262
  - 4. Aufzug . . . . . . . 270
  - 5. Aufzug . . . . . . . 279
- C. Zusammenfassung . . . . 291
  - 1. Charaktere . . . . . 291
  - 2. Grundgedanke . . . . 301
  - 3. Bau . . . . . . . . 302
  - 4. Vers und Sprache . . 303
- D. Literarhistorische Betrachtung . . . . . . . . . 304
  - 1. Die Entstehung . . . 304
  - 2. Des Dichters Quellen . 306
  - 3. Gestaltende Einflüsse . 308
  - 4. Aufnahme und Wirkung . . . . . . . . 309
- E. Behandlung im Unterricht 310

# Johann Wolfgang Goethe

## Literatur:

Werke: Goethes Werke. Nach den vorzüglichsten Quellen revidierte Ausgabe. Berlin, E. Hempel [jetzt Leipzig, Dr. Jos. Petersmann]. Sogenannte Hempelsche Ausgabe. 36 Bände. 60 Mk. — Goethes Werke herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar, Böhlau. 1887 ff. Etwa 100 Bände in 4 Abteilungen. Band 2.50 bis 4 Mk. Sogenannte Sophienausgabe. — Goethes Werke herausgegeben von Karl Heinemann, Leipzig und Wien, Bibliograph. Institut. 30 Bände. 60 Mk. — Goethes sämtliche Werke herausgegeben von Ludw. Geiger. Leipzig, Max Hesse. 44 Bände. geb. 20 Mk. — Goethes sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe in 40 Bdn. herausgegeben von E. v. d. Hellen. Stuttgart, Cotta u. a.

Monographien: K. Rosenkranz, Goethe und seine Werke, Königsberg 1856. — H. Grimm, Vorlesungen über Goethe, 4. Aufl. Berlin 1894. — Bielschowsky, Goethe, 2 Bände, 4. Aufl., München 1904. — R. M. Meyer, Goethe, Berlin 1895. — K. Heinemann, Goethe, Leipzig 1895. — Hehn, Viktor: Gedanken über Goethe. Berlin. Bornhagen 1895. — G. Witkowski: Goethe. Berlin u. Wien 1899.

I.

# Götz von Berlichingen
## mit der eisernen Hand.

Ein Schauspiel.

Erläuterungen: H. Düntzer, 4. Aufl. Leipzig 1888. — P. Klaucke, Erläuterungen ausgewählter Werke Goethes, Bd. 1. Berlin 1886. — G. Wustmann, Leipzig 1871. — R. Weißenfels, Goethe im Sturm und Drang. I. Bd. Halle 1894.

Programme: Drenckmann, Goethes Götz v. B. Königsberg i. d. Neumark 1872. — Steuding, die Behandlung der deutschen Nationalliteratur in der Prima des Gymnasiums an den Hauptwerken Goethes erläutert. Wurzen 1898. — R. Pallmann, der historische Götz v. B. und Goethes Schauspiel. Berlin 1894 (Luisenstädtische Oberrealschule). — W. Willmanns, Quellenstudien zu Goethes Goetz v. B. Berlin 1874 (Festschrift des grauen Klosters).

Aufsätze und sonstige Abhandlungen: L. Hasper im Pädagog. Archiv von Langbein 1861. S. 177—204. — Julian Schmidt, Emilia Galotti und Götz v. B. in der Zeitschrift „Im neuen Reich" 1877, S. 281 ff. — M. Hodermann, Sozialpolitische Randbemerkungen zu Goethes Goetz v. B. Zeitschr. f. d. deutsch. Unterr. 1907. — Düntzer, Goethes Goetz und Egmont. Braunschw. 1854. — H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker. Bd. I., 1882. — H. Hettner, Literaturgesch. des 18. Jahrh. (auch in dem Sonderdruck: Goethe und Schiller[3], Braunschweig 1876). — P. Schweizer, Götz v. B. Mitteilung des Instituts f. österr. Geschichtsforschung, 1903. Ergänzungsband. — J. Scholte-Nollen, Goethes G. v. B. auf der Bühne. Diss. Leipzig 1893. — O. Willmann, über Goethes G. v. B. Lehrproben u. Lehrgänge 1893, Heft 34, S. 98 ff. — Brahm, das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrh. Straßburg 1880. — Vgl. auch die oben S. 2 angegebene Literatur.

Geschichtsquelle: Lebensbeschreibung Herrn Götzens von Berlichingen, zugenannt mit der eisernen Hand, zum Druck befördert von Steigerwald. Nürnberg 1731. Neu herausgegeben von A. Bieling in den „Quellenschriften zur neueren deutschen Literatur", Nr. 2, Halle 1886. Die auf Götz bezüglichen geschichtlichen Nachrichten und literarischen Nachweise finden sich am vollständigsten in dem großen Werke: Geschichte des Ritters G. v. B. mit der eisernen Hand und seiner Familie. Nach Urkunden zusammengestellt und herausgegeben von Fr. Wolfg. Götz Grafen von Berlichingen-Rossach. Mit 10 lithographierten Tafeln. Leipzig 1861.

## A. Vorbesprechung.

### 1. Goethe in Straßburg.

Im April 1770 bezog Goethe die Universität Straßburg. Ein erst halb Genesener langte er am 2. April in der ehemaligen deutschen Reichsstadt an, die trotz der französischen Herrschaft sich ihre deutschvölkische Art bewahrt hatte. Die Übersiedlung in das Elsaß bedeutete einen der wichtigsten Wendepunkte in Goethes Leben. Nicht nur, daß sich hier seine leibliche

Gesundheit sehr rasch besserte und die Genesung ihm ein bisher unbekanntes Wohl- und Kraftgefühl mitteilte, er erfuhr zugleich durch den Umgang mit verschiedenen liebenswürdigen, tüchtigen und geistig hervorragenden Menschen eine außerordentliche Bereicherung seines Innenlebens. Schon die Tischgesellschaft, in die er durch Empfehlung geriet, zehn bis zwanzig vorwärtsstrebende junge Leute, die unter dem Vorsitz des Aktuars Joh. Dan. Salzmann, eines schon älteren Junggesellen, bei den Jungfern Lauth in der Knoblauchsgasse speisten, wirkte sehr fördernd auf ihn. Ein Erlebnis, dem sich in seinem bisherigen Leben an Tiefe nichts vergleichen konnte, brachte ihm seine Liebe zu Friederike Brion, der Tochter des Pfarrers zu Sesenheim. Goethe war im Oktober 1770 durch einen Freund in der Familie eingeführt worden, und rasch hatte sich zwischen dem kaum 21jährigen Jüngling und dem eben erblühten 19jährigen Mädchen ein überaus inniges Liebesverhältnis entwickelt, in dem Goethe zunächst sehr glücklich war. Aber nach und nach kam es ihm doch zum Bewußtsein, daß er mehr versprochen hatte, als er halten konnte, daß er sich unmöglich auf Lebenszeit an Friederike binden konnte. Dabei fand er nicht den Mut, dies offen auszusprechen. Innerlich zerrissen und zwiespältig nahm er schließlich von ihr Abschied, erst nach seiner Heimkehr von Frankfurt aus hat er das Verhältnis schriftlich gelöst. Aber noch lange trug er schwer an der Erinnerung des begangenen Unrechts.

Nicht minder wichtig sollte für ihn „die Bekanntschaft und die daran sich knüpfende nähere Verbindung mit Herder" werden, die Goethe selbst als „das bedeutendste Ereignis, was die wichtigsten Folgen für mich haben sollte", bezeichnet hat. Herder traf Anfang September 1770 in Straßburg ein, als Reisebegleiter eines Prinzen von Holstein, doch kündigte er hier diese Stellung und entschloß sich, durch eine Kur bei einem berühmten Augenarzt die Heilung eines alten Augenleidens zu suchen. So hielt er sich längere Zeit in Straßburg auf (bis Ostern 1771), und Goethe hatte durch einen Zufall das Glück, ihn noch früher als er erwartet hatte, kennen zu lernen. „Herder war nur fünf Jahre älter als Goethe. Aber macht in einem jüngeren Lebensalter dieser Unterschied schon an sich etwas aus, so erweiterte den Abstand der Reichtum an Erfahrungen, Kenntnissen und Einsichten, die Herder vor Goethe voraus hatte. Goethe war noch ein Werdender, Herder ein Fertiger. Seine Lebensschicksale hatten ihn weit umhergeführt. Von Königsberg, wo er Kants und noch mehr Hamanns bestimmenden Einfluß erfuhr, war er nach Riga gegangen, von dort hatte er auf langem Seewege sich nach Frankreich begeben und fast sechs Monate in dem ersten Kulturlande des damaligen Europa geweilt. In Paris, wo er anderthalb Monate lebte, hatte er Bücher und Menschen, Deklamation und Schauspiel, Tänze und Malereien, Musik und Publikum nach Möglichkeit zu kosten gesucht. Mit Diderot, d'Alembert, Bartelemy und anderen schriftstellerischen Größen war er bekannt geworden. Von Paris wandte er sich nach Brüssel und Antwerpen, wo alles Sehenswürdige der niederländischen Kunst besichtigt wurde. Endlich brachte ihn sein Weg nach Hamburg, wo

er mehrere Wochen den Verkehr Lessings genoß. Mit dieser schwerwiegenden Summe von Welt- und Menschenkenntnis vermählte sich ein tiefer Geist, der die Literaturen der Alten und Modernen in weiter Ausdehnung durchforscht und aus ihnen die feinsten und fruchtbarsten Gedanken gesogen hatte" (Bielschowsky, a. a. O. S. 113 f.). Mit jugendlicher Empfänglichkeit überließ sich Goethe dem Einfluß dieses überlegenen Geistes. „Was die Fülle dieser wenigen Wochen betrifft, welche wir zusammen lebten, kann ich wohl sagen, daß alles, was Herder nachher allmählich ausgeführt hat, im Keim angedeutet ward, und daß ich dadurch in die glückliche Lage geriet, alles, was ich bisher gedacht, gelernt, mir zugeeignet hatte, zu komplettieren, an ein Höheres anzuknüpfen, zu erweitern" (Dichtung und Wahrheit, B. 10). Goethe hatte in der letzten Zeit sich der Dichtung mehr und mehr entfremdet, er war aufgegangen in Geselligkeit und Naturgenuß. Das Rousseausche Evangelium von der Rückkehr zur Natur fand in ihm und seinem Kreise begeisterte Anhänger. „Natur war die Losung in diesem Kreise. Natur in verschiedenem Sinne war für Goethe ein Ideal schon in Leipzig und Frankfurt gewesen und ward sein höchstes Ideal, ward seine Göttin in Straßburg. Seine Erlebnisse dort, seine Ausflüge, der Umgang mit den Freunden und Herder, seine Lektüre — alles wirkte in gleichem Maße dahin. Einen Naturkultus trieb er mit seinen Freunden, wie ihn im benachbarten Frankreich Rousseau predigte. ‚Rousseau hatte uns wahrhaft zugesagt', bemerkt er in Dichtung und Wahrheit, und die Ephemerides (d. i. ein in dieser Zeit geführtes Heft voller Notizen) beweisen das eifrige Studium der Schriften des großen Mannes" (Weißenfels, a. a. O. S. 194). Daneben hatte sich eine schwärmerische Verehrung der gotischen Baukunst entwickelt. Vor dem mächtigen Münsterbau Erwin Steinbachs war ihm die Schönheit dieser bis dahin gering geachteten Kunst aufgegangen, und er ging mit Liebe allen Einzelheiten nach (Dichtung und Wahrheit, B. 9). Der nationale Stolz, der sich in der Jugend jener Zeit mächtig zu regen begann, fand sich beglückt durch dieses großartige Werk eines deutschen Meisters, und es reiften in ihm jene Gedanken, die er bald darauf in seinem Aufsatz „Von deutscher Baukunst" niedergelegt hat. Herders Hauptinteresse dagegen galt der Poesie; bereits hatte er sich durch verschiedene kritische Schriften hier einen Namen gemacht und durfte als Führer der jungen Generation neben dem älteren Lessing gelten. Hier setzte daher sein Einfluß auf den jungen Goethe in erster Linie ein: „Was seit einigen Jahren in der weiten literarischen Welt vorgegangen, war mir meistens fremd geblieben. Nun wurde ich auf einmal durch Herder mit allem neuen Streben und mit allen den Richtungen bekannt, welche dasselbe zu nehmen schien" (Dichtung und Wahrheit, B. 10). Herder weckte in ihm das Verständnis für die Volkspoesie, erschloß ihm die Größe Shakespeares und Homers, vermittelte ihm überhaupt einen völlig neuen Begriff von Poesie, indem er die bisher übliche Meinung, daß man Poesie durch die Nachahmung fremder Muster erlernen könne, verwarf, und vom Dichter vor allem die Sprache des eigenen Herzens forderte. „Nicht indem wir Dichterkönige nachahmen, können wir zu Besserem und Höherem

gelangen, sondern nur, indem wir von ihnen die Kunst zu dichten lernen; die Kunst, die eigene Natur und Geschichte, Denkart und Sprache in der Dichtung wiederzuspiegeln; d. h. wir sollen Nachahmer unserer selbst, Originale sein" (Bielschowsky S. 116). So entwickelten sich unter der Einwirkung Rousseauscher und Herderscher Lehren Goethe und sein engerer Freundeskreis zu deutschen Original- und Kraftgenies, und Straßburg wurde die Geburtsstadt der literarischen Revolution, die in den folgenden Jahren ganz Deutschland durchbrauste und die wir gewöhnlich nach einem Drama von Goethes Landsmann Klinger als „Sturm und Drang" bezeichnen. Die Ziele dieser geistigen Bewegung hat Scherer (Literaturgeschichte S. 471) dahin zusammengefaßt: „Sie war national und volkstümlich. Sie wurde unternommen im Geiste Rousseaus gegen den Geist Voltaires, im Namen der Natur gegen die Kultur, im Namen der Leidenschaft gegen den Verstand, im Namen der Geschichte gegen das konstruierte Ideal, im Namen des Glaubens gegen den Zweifel, im Namen des Genies gegen die geistige Regel."

## 2. Die Entstehungsgeschichte des Götz.

Mit zwei großen Werken hat Goethe dem Sturm und Drang gehuldigt, mit dem Götz und mit dem Werther. Zum erstenmal gewannen die neuen revolutionären Anschauungen dichterische Gestalt im Götz. Den äußeren Anstoß dazu empfing Goethe durch die Selbstbiographie, die der fränkische Ritter Götz von Berlichingen (1486—1562) in seinem Alter am Ende eines an Kämpfen und Abenteuern reichen Lebens geschrieben und die Goethe in einem Nürnberger Druck von 1731 unter dem Titel „Lebensbeschreibung Herrn Götzens von Berlichingen, zugenannt mit der eisernen Hand, eines zu Zeiten Kaiser Maximiliani I und Caroli V kühnen und tapferen Reichskavaliers" kennen lernte. Aus welcher Zeit diese Bekanntschaft stammt, wann der erste Plan zu dem Drama in dem Dichter reifte, ist ungewiß, doch macht es eine Stelle in Dichtung und Wahrheit, Buch 10, wahrscheinlich, daß es noch während der Straßburger Studentenjahre geschehen ist. „Die Lebensbeschreibung des Götz von Berlichingen hatte mich im Innersten ergriffen. Die Gestalt eines rohen, wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder anarchischer Zeit erregte meinen tiefsten Anteil. Nun trug ich diese Dinge mit mir herum und ergötzte mich daran in einsamen Stunden, ohne jedoch etwas davon aufzuschreiben." Jedenfalls wurzelt das Werk ganz in der Straßburger Zeit. Daß der Dichter erst nach der im August 1771 erfolgten Rückkehr in die Vaterstadt mit der schriftlichen Ausarbeitung begann, ist durch Briefe Goethes bezeugt. „Es ist eine Leidenschaft", schreibt er am 28. November 1771 an den ehemaligen Tischgenossen Salzmann, „eine ganz unerwartete Leidenschaft. Mein ganzer Genius liegt auf einem Unternehmen, worüber Homer und Shakespeare und alles vergessen worden. Ich dramatisiere die Geschichte eines der edelsten Deutschen, rette das Andenken eines braven Mannes, und die viele Arbeit, die michs kostet, macht mir einen wahren Zeitvertreib." Diese Briefstelle, in der vor allem das persönliche

Interesse am Helden als das treibende Motiv erscheint, wird ergänzt durch zahlreiche Zeugnisse aus Dichtung und Wahrheit. Hier gedenkt der Dichter vornehmlich seiner geschichtlichen Vorstudien. So schreibt er im Anfang des 12. Buches: „Götz von Berlichingen baute sich nach und nach in meinem Geiste zusammen; das Studium des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigte mich, und jenes Mustergebäude (in Straßburg) hatte einen sehr ernsten Eindruck in mir zurückgelassen, der als Hintergrund zu solchen Dichtungen gar wohl dastehen konnte." Aus derselben Zeit berichtet er (ebenda): „Die dunkleren Jahrhunderte der deutschen Geschichte hatten von jeher meine Wißbegierde und Einbildungskraft beschäftigt. Der Gedanke, den Götz von Berlichingen in seiner Zeitumgebung zu dramatisieren, war mir höchst lieb und wert. Ich las die Hauptschriftsteller fleißig: dem Werke de pace publica von Datt widmete ich alle Aufmerksamkeit; ich hatte es emsig durchstudiert und mir jene seltsamen Einzelheiten möglichst veranschaulicht." Das Werk von J. Ph. Datt „Volumen rerum Germanicarum novum sive de pace imperii publica libri V, Ulmae 1698" stellte alle Bestrebungen und Einrichtungen der deutschen Kaiser und Stände dar, die sich auf Abschaffung des Fehdewesens und die Aufrechterhaltung der Ruhe und des Friedens im Reiche bezogen. Ein Abschnitt enthielt auch eine Geschichte des Reichskammergerichtes, sowie eine Darstellung der „Femsachen". Diese geschichtlichen Studien dienten zugleich der Vorbereitung auf den Aufenthalt in Wetzlar, „denn das Kammergericht war im Gefolge des Landfriedens entstanden, und die Geschichte desselben konnte für einen bedeutenden Leitfaden durch die verworrenen deutschen Ereignisse gelten. Gibt doch die Beschaffenheit der Gerichte und der Heere die genaueste Einsicht in die Beschaffenheit irgend eines Reiches."

Daß Goethe endlich nach langem Zögern an die Niederschrift ging, verdanken wir dem Zureden seiner Schwester Cornelie; er erzählt darüber ausführlich (Dichtung und Wahrheit, B. 13): „Ich hatte mich davon, sowie ich vorwärts ging, mit meiner Schwester umständlich unterhalten, die an solchen Dingen mit Geist und Gemüt teilnahm, und ich erneuerte diese Unterhaltung so oft, ohne nur irgend zum Werke zu schreiten, daß sie zuletzt ungeduldig und wohlwollend dringend bat, mich nicht nur immer mit Worten in die Luft zu ergehen, sondern endlich einmal das, was mir so gegenwärtig wäre, auf das Papier festzubringen. Durch diesen Antrieb bestimmt, fing ich eines Morgens zu schreiben an, ohne daß ich einen Entwurf oder Plan vorher aufgesetzt hätte. Ich schrieb die ersten Szenen, und abends wurden sie Cornelien vorgelesen. Sie schenkte ihnen vielen Beifall, jedoch nur bedingt, indem sie zweifelte, daß ich so fortfahren würde, ja sie äußerte sogar einen entschiedenen Unglauben an meine Beharrlichkeit. Dieses reizte mich nur um so mehr, ich fuhr den nächsten Tag fort und so den dritten, die Hoffnung wuchs bei den täglichen Mitteilungen, auch mir ward alles von Schritt zu Schritt lebendiger, indem mir ohnehin der Stoff durchaus eigen geworden; und so hielt ich mich ununterbrochen ans Werk, das ich geradeswegs verfolgte, ohne weder rückwärts, noch rechts noch links zu sehen, und

in etwa sechs Wochen hatte ich das Vergnügen, das Manuskript geheftet zu erblicken." So entstand der erste Entwurf, der sich unter dem Titel „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand. Dramatisiert" in Goethes Nachlaß gefunden hat und erhalten ist. Seiner äußeren Form nach stellt er mehr ein dramatisiertes Stück Geschichte, als ein geschichtliches Drama dar — das deutet auch schon die eigenartige Fassung des Titels an — und bleibt trotz der Akteinteilung im Grunde nur eine lose Folge von Szenen. Diese sind allerdings von solch packender Leidenschaft erfüllt und im einzelnen so sicher und lebenswahr gestaltet, wie kein Werk vorher in unserer deutschen Literatur.

Wie die Schwester, so waren auch die anderen Vertrauten, denen das Manuskript zur Lektüre überlassen wurde, von dem Werk begeistert. Nur Herder äußerte sich „hart und unfreundlich dagegen"; es sei alles nur gedacht, im übrigen habe ihn Shakespeare ganz verdorben. Aber diese Kritik hatte ihre besonderen Zwecke; wir wissen, daß Herder anderwärts, z. B. gegen seine Braut, sich durchaus anerkennend äußerte: es sei ungemein viel deutsche Stärke, Tiefe und Wahrheit darin. Herder wollte Goethe von der Shakespeareleidenschaft, die er erst geweckt hatte, wieder befreien, und er hatte Erfolg. Der Dichter, der die erste Niederschrift auch nur als einen Entwurf angesehen hatte, antwortete zurück (Juli 1772): „Es muß eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem edlerem Stoff versetzt und umgegossen werden. Dann solls wieder vor euch erscheinen." In Wetzlar freilich, wo Goethe den Sommer 1772 verlebte, um hier beim Reichskammergericht seine juristischen Studien zu vertiefen und zu ergänzen, kam er nicht dazu, aber bald nach seiner Rückkehr muß er in Frankfurt die Umarbeitung in Angriff genommen haben (Anfang 1773).

Lag der Hauptfehler des Entwurfs in der Breite und dem Auseinanderfließen der Handlung, so suchte Goethe dementsprechend die Handlung vor allem durch eine straffere Konzentration zu vereinheitlichen. Er schreibt über die Umarbeitung (D. u. W., B. 13): „Als ich nach einiger Zeit mein Werk wie ein fremdes betrachten konnte, so erkannte ich freilich, daß ich bei dem Versuch, auf die Einheit der Zeit und des Orts Verzicht zu tun, auch der höheren Einheit, die um desto mehr gefordert wird, Eintrag getan hatte. Diesen Mangel oder vielmehr diesen tadelhaften Überfluß erkannte ich gar bald, da die Natur meiner Poesie mich immer zur Einheit hindrängte. Ich hegte nun anstatt der Lebensbeschreibung Götzens und der deutschen Altertümer mein eigenes Werk im Sinne und suchte ihm immer mehr historischen und nationalen Gehalt zu geben und das, was daran fabelhaft oder bloß leidenschaftlich war, auszulöschen, wobei ich freilich manches aufopferte, indem die menschliche Neigung der künstlerischen Überzeugung weichen mußte. Ohne also an dem ersten Manuskript irgend etwas zu verändern, nahm ich mir vor, das Ganze umzuschreiben, und leistete dies auch mit solcher Tätigkeit, daß in wenigen Wochen ein ganz erneutes Stück vor mir lag. Ich ging damit um so rascher zu Werke, je weniger ich die Absicht hatte, diese zweite Bearbeitung jemals drucken zu lassen, sondern sie gleichfalls nur als

Vorübung ansah, die ich künftig bei einer mit mehrerem Fleiß und Überlegung anzustellenden neuen Behandlung abermals zum Grunde legen wollte." Indessen auf das Zureden seines Darmstädter Freundes, des Kriegszahlmeisters Merck, der schon die erste Fassung gelesen hatte und sich von dem vielen Umarbeiten wenig Nutzen versprach, entschloß sich Goethe schließlich zur Veröffentlichung der zweiten Bearbeitung. Im Juni 1773 erschien das Werk in der zweiten Bearbeitung anonym und zum Teil auf Kosten des Dichters unter dem Titel „Götz v. B. mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel". In Ermangelung eines willigen Verlegers hatte Merck sich erboten, die Druckkosten zu zahlen, während Goethe das Papier anschaffen sollte. Die finanziellen Nöte, in die der junge Referendar mit seinen 6 Gulden monatliches Taschengeld dadurch geriet, da die Bezahlung für die einzelnen Exemplare nur sehr langsam einging und der Nachdruck sehr rasch einsetzte, hat der Dichter in D. u. W., B. 13, launig geschildert: „So war ich als Haussohn, dessen Kasse nicht in reichlichen Umständen sein konnte, zu einer Zeit, wo man mir von allen Seiten viel Aufmerksamkeit, ja sogar vielen Beifall erwies, höchst verlegen, wie ich nur das Papier zahlen sollte, auf welchem ich die Welt mit meinem Talent bekannt gemacht hatte."

In dieser zweiten Fassung von 1773 pflegen wir bis heute das Jugenddrama Goethes zu lesen, allerdings mit einigen unbeträchtlichen formalen Änderungen, die Goethe 1786 daran vornahm, als er die erste Ausgabe seiner gesammelten Schriften (bei Göschen, Leipzig) vorbereitete. Gegenüber der ersten Fassung wirkt die Handlung bei weitem geschlossener. Die dem ersten Entwurf eigenen Schwächen der dramatischen Form sind gemildert; ganz beseitigen freilich ließen sie sich nicht. Die genialische Wildheit, mit der sich der jugendliche Dichter über alle dramatischen Kunstregeln hinweggesetzt hatte, war nicht nachträglich kurzerhand hinwegzukorrigieren. Seine Herkunft aus der Zeit des literarischen Sturmes und Dranges kann das Werk auch in der zweiten Fassung nicht verleugnen. Andererseits muß man immer wieder staunen, in welchem Maße es dem Dichter gelungen ist, dem Werke zugleich historischen und nationalen Gehalt zu geben, und „der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes ist der Anfang und das Ende der Kunst" (Goethe, D. u. W., B. 7). Hier liegt der bleibende Wert des „Götz". Zum ersten Male in der deutschen Literatur und in einer bisher nicht übertroffenen Weise ist hier ein Stück deutscher Geschichte, ein Kapitel aus unseres Volkes Vergangenheit, von einer jugendlich-kühnen Dichterhand zu neuem Leben erweckt und gestaltet. Darum lieben wir im „Götz" unser erstes großes geschichtliches deutsches Drama.

## B. Zur Darbietung.

Allgemeine geographische Grundlegung. Die Schauplätze sind im I. Akt die Umgegend von Schloß Schwarzenberg in Mittelfranken am Steigerwald (an der geraden Straße von Nürnberg nach Würzburg, seitwärts von der Straße von Bamberg nach Nürnberg); in der Nähe das Dorf und

die Burg Haßlach mit dem Haßlacher Wald an der Straße zwischen Schwarzenberg und Bamberg (Hempel S. 30) und das Dorf Dachsbach im Tale der Aisch (Hempel S. 24); Jagsthausen (Götzens Burg), Bamberg (der bischöfliche Palast) und (aus einer Schilderung) Weislingens Schloß am Main. Dazu tritt in jedem Akt nur noch ein Schauplatz: in Akt II eine unbestimmte Gegend im Spessart, in Akt III Augsburg (ein Garten), in Akt IV Heilbronn (Wirtshaus und Rathaus), in Akt V die Gegend von Miltenberg am unteren Main zwischen Würzburg und Aschaffenburg. Da nun im übrigen die Handlungen sich in den ersten beiden Akten vorzugsweise zwischen Jagsthausen und Bamberg, in Akt III zwischen Jagsthausen und seiner Umgebung, in Akt IV zwischen Jagsthausen und Heilbronn, in Akt V zwischen Jagsthausen und dem Schauplatz des Bauernkrieges auf und ab bewegen, so vereinfacht sich die Fülle der Örtlichkeiten sehr; sie ist mehr durch den Wechsel von Szenen und Örtlichkeiten innerhalb der genannten großen Schauplätze, als durch die Vielheit dieser selbst gegeben.

Der Dichter hat eine Einteilung der Akte unterlassen. Wir bezeichnen im folgenden als Szenen diejenigen Aktteile, die durch den Wechsel der Örtlichkeit untereinander abgegrenzt sind (arabische Ziffern). Gegebenenfalls, wenn es sich wie in Akt I nötig macht, einzelne Szenen wieder in Auftritte zu zerlegen, werden die Szenen durch fette, die Auftritte durch magere arabische Ziffern angedeutet.

## I. Akt.

Das Ziel der ganzen Handlung ist die Gefangennahme Weislingens und seine Einbringung in Jagsthausen. Diese Handlung verläuft in 4 Abschnitten: 1. die Vorbereitung der Gefangennahme Weislingens, Schauplatz Schwarzenberg; 2. die Einbringung Weislingens, Schauplatz Jagsthausen; 3. Wirkung der Nachricht davon auf den Hof zu Bamberg; 4. die nächsten Folgen der Gefangennahme Weislingens in Jagsthausen: neue Verbindung Weislingens mit Götz. Weislingen zwiefach gebunden durch das Verlöbnis mit Maria, der Schwester Götzens, und durch das diesem selbstgeleistete Treugelübde. Schauplatz Jagsthausen. — Höhe dieser ganzen Handlung Sz. 4 (Hempel S. 42): Weislingen „Hier faſſ' ich Euere Hand. Laßt von diesem Augenblicke an Freundschaft und Vertrauen gleich einem ewigen Gesetze der Natur unveränderlich unter uns sein." — Einblick in die beiden großen Kreise, welche die Handlung der ganzen Dichtung beherrschen: a) den Kreis des Götz (ritterliches Leben) und b) den Kreis Weislingens (höfisches Leben, mittelbar durch die Vorhaltungen des Götz in Sz. 2 und unmittelbar in Sz. 4). Dabei Vorführung der sonst bedeutsamsten Träger der Handlung: Elisabeth und Maria, Adelheid durch die Schilderung des Knappen Franz, Georg und Franz, der Bischof von Bamberg, Metzler, der spätere Führer der aufständischen Bauern.

Die Dichtung beginnt mit der Hinweisung auf einen Treubruch und einen Verrat (die Niederwerfung des Buben). Der Groll darüber zieht sich

durch den ganzen I. Akt hindurch und wird das die Handlung bewegende Motiv. Immer neue Wiederkehr der Hinweisung auf diesen Verrat. — Weislingen ist in den Verrat, sein Geschick in die Folgen desselben verstrickt, seine Gefangennehmung ein Entgelt für die Niederwerfung des Buben. Der Akt schließt mit der Aufrichtung eines Treubundes (Götz und Weislingen), stellt aber den neuen Verrat Weislingens an Götz und zugleich auch den anderen seines Buben Franz an ihm selbst in Sicht.

Szene 1. Bedeutsame Stimmungswelt in den Kreisen beider Parteien und in dem Volk (Bauern). Vorbereitung auf das persönliche Auftreten Götzens in Sz. 2. Die Quelle zu der Erzählung von der Niederwerfung des Buben und von dem Anschlag auf den Bischof in der Selbstbiographie S. 35 und 36: „der Bube ward treulos und meineidig verraten, gefangen und eingelegt.“ — Volkstümliche derbe Sprache. — Zum Schluß das Grollen des gegen die Fürsten heraufziehenden Gewitters, das im Bauernkriege am Ende des Dramas sich entladen soll. Vgl. Bielschowski I, S. 177: „Wer den Unterschied gegen früher ermessen will, der vergleiche den Eingang zur Minna v. Barnhelm mit dem zum Götz. Dort wie hier eine Wirtshausszene und Lessing sichtlich bemüht, einen realistischen Ton anzuschlagen. Und doch wie ganz anders reden Just und der Wirt, als die Reutersknechte, die Bauern und der Wirt im Götz! Dort das regelrecht gefügte, gemeingültige Schriftdeutsch, hier ein freies, volkstümliches, dialektisch und zeitlich gefärbtes Munddeutsch. Und dabei jenes in einem Lustspiel, dieses in der großen historischen Tragödie.“

Szene 2. Der Hauptheld wird nicht nur persönlich eingeführt, sondern seine Erscheinung auch fixiert durch eine Wiedererkennung durch den Bruder Martin. (Verwertung des dichterischen Motives der *ἀναγνώρισις*.) Höhe: „So seid ihr Götz von Berlichingen! ich danke dir, Gott, daß du mich ihn hast sehen lassen“ usw. ... „Es ist eine Wollust, einen großen Mann zu sehen.“ — Die Einführung des Georg. Bedeutung der dichterischen Figur Georgs: Entwickelung eines zarten Knaben zu einem Heldenjüngling (vgl. Philotas); Gegenbild zu dem ritterlichen Heldentum Götzens; Bild einer unbefleckten Ritterehre und unentwegten Treue im Gegensatz zu dem Götz des Bauernkrieges; auch er untergehend als „ein letzter Ritter“; Gegenbild endlich zu Franz und auch zu Karl, sowohl wenn man auf ihr Leben und ihr Ende (Georg auf dem Schlachtfelde, Karl im Kloster) sieht, als auch auf ihre erste Einführung. Auch hier ein Knabenidyll von naiver Schönheit, wie bei der Einführung Karls (in Sz. 3), aber es trägt zugleich heroische Züge und wirkt um so rührender. Seine flehentliche, immer dringlicher wiederholte Bitte: „nehmt mich mit“ wird — später erfüllt — ihn und sein Geschick an dasjenige Götzens und auch an dessen Untergang fesseln. Vgl. R. M. Meyer a. a. O. S. 72: „Einen merkwürdigen, für seine Technik der Charakterzeichnung durchweg bezeichnenden Kunstgriff wendet Goethe schon hier an: der Hauptperson ein verkleinertes Abbild, ja eine ganze Stufenreihe solcher Abbilder zur Seite zu stellen.“ Die Worte des Bruder Martin: „Folge seinem Beispiel (nämlich dem des St. Georg), sei brav und fürchte

Gott" und der Gebetswunsch Georgs: „Heiliger Georg! mach mich groß und stark" usw. wirken wie eine Art Ritterweihe.

Der Bruder Martin ist ein sehr schwaches Seitenstück zu dem Augustiner-Mönch Martin Luther, aber das Gefühl des Druckes, unter welchem der ganze Stand litt („das Gefühl seines Standes frißt ihm das Herz"), und welches auch ein Motiv in der reformatorischen Bewegung wurde — auch Luther in der Schrift „An den christlichen Adel" verlangt Befreiung von dem Zwange der hier genannten Gelübde —, gibt die Einführung des Bruder Martin treffend wieder. Auch war gegenüber dem feindseligen Verhältnis aller sonstigen Vertreter der Geistlichkeit zu Götz die Mitteilung eines anderen Urteils aus diesem Stande geradezu notwendig. — Geschickte Einflechtung von der Geschichte der eisernen Hand als eines bedeutsamen Punktes der Vorgeschichte. — Das Wort Götzens: „und wenn ich zwölf Hände hätte" usw. ist fast wörtlich der Selbstbiographie entlehnt. Götz hatte seine Hand, nach dem Drama die Rechte (P. Weizsäcker, Goethejahrbuch 1902 weist nach, daß es in Wirklichkeit die Linke war) vor Landshut im Jahre 1504 durch einen unglücklichen Schuß der verbündeten Würzburger verloren und durch die nachmals berühmte Eisenhand ersetzt.

Szene 3 (4 Auftritte). — Auftr. 1. Elisabeth, Maria und Karl. Der Zwiespalt der Lebensanschauungen (Vater und Sohn, Gattin und Schwester) wird bis in den Kreis des Hauses hineingetragen.

Die Geschichte von dem frommen, wundertätigen Kinde, das später ein Kloster baut, wird zu einer bedeutsamen Beziehung auf das eigene spätere Klosterleben Karls. Gegensatz dazu die Hinweisung Elisabeths auf das vorbildliche Leben und Tun seines Vaters. — Erste Hinweisung auf Weislingens Charakter und die Hauptpunkte in seinem früheren Verhältnis zu Götz.

Auftr. 2. Die Vorigen, dazu ein Reiter. — Der eine Knecht, der „entwischt ist", bringt die Nachricht von der Gefangennahme Weislingens an den Hof zu Bamberg.

Auftr. 3. Götz und Weislingen mit Knechten, ohne die Vorigen, die vorher die Bühne verlassen haben. Die Erzählung von der Begegnung Berlichingens mit dem Bischof von Bamberg im Hirsch zu Heidelberg ist fast wörtlich der Selbstbiographie S. 43 entnommen, aber dramatischer gefaßt.

Auftr. 4. Die Vorigen ohne die Knechte, dazu anfangs Karl. Die Szene, die zunächst als entbehrlich angesehen werden könnte, dient nicht nur dazu, einen Punkt des Zeitgeistes (Erziehungspraxis) zu charakterisieren, sondern ist auch von großer psychologischer Feinheit, um die anfängliche Spannung der beiden Gegner in so peinlicher Lage (nach der Einbringung Weislingens) zu mildern und mit dem gegenwärtigen Bilde eines kindlichen Stillglückes den Blick beider Männer auf das verlorene einstige Stillglück ihrer Jugendfreundschaft zu lenken. Diese Erinnerung wird dann ein Mittel zur neuen Annäherung und Wiedervereinigung. Erziehung zur Gelehrsamkeit, die in der wirklichen und selbst in der heimatlichen Welt fremd bleibt oder sie nur nomenklatorisch kennt. — Das Wieder-

finden des „alten“ Götz ist auch eine Art von Wiedererkennung. Jugend- und Heimaterinnerung, Rückkehr in die Heimat, ein echt menschliches und darum auch sehr häufig dichterisch verwendetes Motiv (Goethe im Werther und Tasso, Schiller in den Räubern); ebenso das Motiv der Jugendfreundschaft (vgl. Wallenstein und Oktavio im „Wallenstein“). Erinnerung endlich an die Waffenbrüderschaft und ihre Bewährung in schwerster Zeit bei der Pflege Götzens nach dem Verlust seiner rechten Hand. Das freundliche Urteil über den Bischof von Würzburg zeigt, wie dasjenige über den Landgrafen von Hanau in dieser Szene und in Akt III g. E., daß Götz nicht blindem Haß gegen die Fürsten und Bischöfe ergeben ist; im übrigen wird auch hier der Widerstreit der Anschauungen über alte und neue Zeit, über Berechtigung und Nichtberechtigung der fürstlichen Gewalt zum Ausdruck gebracht; die Spitze ist die scharfe Verurteilung von Verrat und Treubruch durch Götz. — Der Versöhnung geht eine offene Aussprache vorauf; die Höhe liegt in der schweren Anklage: „und du, Weislingen, bist ihr Werkzeug.“

Einzelnes: Gute Charakteristik des Kaisers Maximilian I. und seiner Reichsreform: „Mit unserm Kaiser spielen sie auf eine unwürdige Art. Er meints gut und möchts gern bessern usw.“ — „Aber wie wars um den Landfrieden? usw.“ Gemeint ist der berühmte Reichstag in Worms 1495, wo dem Kaiser von den Fürsten unter der Führung des Mainzer Erzbischofs Berthold von Henneberg die Reichsreform, besonders die Einsetzung eines ewigen Landfriedens und des Reichskammergerichts, abgenötigt wurde.

Szene 4. Die Personen: ein Vertreter der beschränkten Geistlichkeit (Abt von Fulda), der intelligenten (Bischof von Bamberg), der neuen Rechtsgelehrsamkeit (Ölmann-Olearius), eines parasitischen, aber witzigen Hofmannes, wie sie das höfische Leben großzog (Liebetraut). Er ist die verfeinerte Gestalt eines Hofnarren und doch noch etwas von einem Hofdichter.

Hierzu vgl. Aßmann, Gesch. des Mittelalters, 3. Abt. S. 276: „Je mehr die mittelalterlichen Institutionen sich überlebten, ohne daß sie doch schon beseitigt werden konnten, desto mehr forderten sie den Spott heraus. Unter den höheren Ständen regte sich zuerst das Bedürfnis der Satire, und in eben dem Maße als die Dichter sanken, kamen die Hofnarren empor, die in ihrer besseren Gestaltung den natürlichen Verstand den Verkehrtheiten der Wirklichkeit gegenüber vertraten.“

Zu Eingang eine Trinkszene, die dritte bereits in diesem Akt (vgl. Sz. 2 und **3**, 4); alle drei sind gewürzt durch besonders treffende und kernige Trinksprüche. — Tafelunterhaltung über soziale (Rechtsleben) und politische Zustände (die Ohnmacht des Kaisers und des Reiches; den bevorstehenden Türkenkrieg). Beide Themen hängen innerlich zusammen und sind durch das allgemeine Interesse an dem vom Kaiser aufgerichteten ewigen Landfrieden nahegelegt. Das neue Buchrecht wird gegen „den Pöbel“ in Schutz genommen und gepriesen, das Gewohnheitsrecht und die Rechtsprechung der Laien (Schöppenstuhl) geringschätzig angesehen.

Bologna war während des ausgehenden Mittelalters durch seine Juristenfakultät in ganz Europa berühmt. Die auf den Universitäten ausgebildeten Juristen, die dann von den Fürsten als Räte in ihren Dienst

gezogen wurden, haben vornehmlich die Verdrängung des alten, allerdings vielfach zu zersplitterten deutschen Rechts durch das alte römische Recht veranlaßt: die sogenannte Rezeption des römischen Rechts. Aus den Worten von Olearius, namentlich aus seiner Lobpreisung des Corpus juris Justiniani, spricht die ganze einseitige Überschätzung des romanistisch gesinnten gelehrten Juristen. Das römische Recht wurde für die Fürsten zu einer willkommenen Waffe in ihrem Kampfe gegen den auf seine ständischen Rechte pochenden Adel. Vgl. R. Schröder, Lehrbuch der deutschen Rechtsgeschichte[3], S. 767 ff. (die Rezeption der fremden Rechte). Goethe brachte als Jurist diesen Fragen natürlich besonderes Interesse entgegen; vgl. seine Thesen bei der Promotion in Straßburg. These I: . . . Consuetudo obrogat et emendat legem scriptam (zugunsten des Gewohnheitsrechtes) und These IV: Illiterati et juris imperiti judices esse non possunt (gegen das Schöffengericht). — In der ganzen Szene wird Scherz und Ernst mit großer Kunst gemischt. Träger der Komik wird der Abt von Fulda, durch seine Beschränktheit und Vorliebe für einen reichlichen Trunk gegen seinen Willen eine komische Person, und Liebetraut, der namentlich Olearius zur Zielscheibe seines Spottes macht. Auch als der Bischof ihm abwinkt („einen andern Diskurs, Liebetraut"), setzt er das Schrauben fort mit der Erwähnung von Sachsenhausen, einer Anspielung auf die sprichwörtliche Grobheit der dortigen Bewohner. — Die Nachricht von der Gefangennahme Weislingens (Kontrast und Peripetie) setzt den geschilderten Kreis und seine Anschauungen mit Weislingens Namen und weiterem Tun in Verbindung.

Szene 5 (4 Auftritte). — Auftr. 1. Treubund (Verlöbnis) Weislingens mit der edlen Maria; seine Natur ist nicht durchaus unedel, sondern empfänglich für eine einfache Glückseligkeit. Gegensatz dieses Auftrittes zu dem letzten (4), der Vorbereitung eines neuen Bundes, die den Verrat an dem eben geschlossenen in sich trägt.

Auftr. 2. Die Vorigen, Götz. — Götz gibt nach dem Adel seiner Gesinnung Weislingen vertrauensvoll die Freiheit zurück. Weislingen erneuert den Treubund mit Götz durch Wort und Handschlag. Götz faßt diesen Bund als ein politisches Bündnis zwischen Franken und Schwaben, des Ritterstandes gegen die Fürstenmacht, auf und knüpft daran die weitgehendsten Hoffnungen; um so bitterer wirkt später die Nachricht des Verrates. — Weislingens Sinnesänderung ist aufrichtig, ein Sieg des edleren Teiles in ihm: „du hast mich mir selbst wiedergegeben", eine Genesung von der Ehrsucht, aber vorübergehend, weil er kein stetiger Charakter ist. (Gegensatz zur stetigen Treue Götzens.)

Auftr. 3. Die Vorigen, Elisabeth. — Die schärfer blickende Elisabeth, die Weislingens Treulosigkeit schon in **3**, 1 mit scharfen Worten brandmarkte, bringt dem Treubund Weislingens nur geringes Vertrauen entgegen. Das zeigt vor allem die vorsichtige bedingende Art ihres Glückwunsches für den Bräutigam. — Götzens Ausruf „Franken und Schwaben, ihr seid nun verschwisterter usw", bezieht sich wohl nur auf die Landschaften, in denen die beiden mit ihren Gütern ansässig sind: Weislingen in Franken,

Götz in Schwaben. Der Abstammung nach war auch Götz ein Franke, und Jagsthausen gehörte nicht mehr zum schwäbischen, sondern zum kurrheinischen Kreis.

Auftr. 4. Weislingen und Franz. Kontrast, der fast schon wirkt wie eine Peripetie. Die Versuchung durch Fürsten- und Weibergunst läßt die kommende Verführung ahnen. Der Bischof von Bamberg ist Diplomat und gleichgültig gegen ein gegebenes Wort (Gegensatz zu der edlen, offenen Geradheit Götzens). — Einführung der Adelheid nach der einen Hauptseite ihres Wesens, der verführerischen Schönheit; die andere, ihre verführende Ränkesucht, wird wenigstens angedeutet („als wenn sie einem großen Streich nachsänne"; „ein feiner lauernder Zug um Mund und Wange"). Die Schilderung verfährt nach der Weisung Lessings im Laokoon und zeigt die Wirkung an Franz. — Der lockende Gruß an Weislingen wird der erste Zug zur Losreißung von Maria. Gegensatz der beiden Gestalten Maria und Adelheid und beider Verhältnisse. Gegensatz vor allem auch zwischen Franz und Georg und dem Verhältnis zu ihren Herren. Das Wort Weislingens: „Ich will Bamberg nicht sehen, und wenn St. Veit in Person meiner begehrte", weckt schon die Besorgnis, daß die bestimmbare Natur Weislingens es bei diesem Wollen nicht wird verbleiben lassen. Gegensatz das Wort des Franz: „mein Herr muß hin." — Das Selbstzeugnis eines großen Dichters über das innerste Wesen der dichterischen Schöpfungstätigkeit: „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz!" Völlig herausgesprochen aus der Stimmung und Anschauung der Sturm- und Drangzeit, s. oben S. 5 f. (vgl. das lateinische: pectus est, quod disertos facit).

## Rückblick.

Vorläufige Charakteristik der beiden Helden. 1. Götz: „ein rechtschaffener Herr", „der getreuherzige B." Sz. 1. „Der alte treuherzige Götz! Wer kann ihm nahen und ihn hassen?" Seine Geradheit: „soll ich von der Leber weg reden?" „Ich bin euch ein Dorn im Auge" usw. (**3**, 5). Seine Selbstlosigkeit: „Er gab unerhört nach, wie er immer tut, wenn er im Vorteil ist" (1). Sein Unabhängigkeitssinn: er „lacht der Fürsten Herrschsucht und Ränke" (2), „setzt den Wert eines freien Rittersmannes darein, nur abzuhängen von Gott, seinem Kaiser und sich selbst" und „ist (mit Sickingen und Selbitz) fest entschlossen, zu sterben eher, als jemandem die Luft zu verdanken außer Gott, und seine Treue und Dienst zu leisten als dem Kaiser" (**3**, 4). „Ein Mann, den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden" (2). „Vom edelsten einfältigsten Vertrauen auf Gott." „Ein großer Mann" (2). Sein feines Ehrgefühl, das durch nichts so sehr verletzt wird, als durch Wortbruch, wird angedeutet: „Jetzt wirft er mir selbst einen Buben nieder zur Zeit, da unsere Händel vertragen sind, ich an nichts Böses denke" (**3**, 4). „Da werfen sie ihm einen Buben nieder, da er sich nichts weniger versieht. Ich glaub'

nicht, daß ihn lang was so verdrossen hat" (1). — 2. Weislingen. Ein Mann nicht nur unedler Natur: „Götz, du hast mich mir selbst wiedergegeben, und Maria, du vollendest meine Sinnesänderung" (5, 3). „Ein vortrefflicher Mann, der edelste, verständigste und angenehmste Ritter in einer Person" (4). Sein mangelnder Unabhängigkeitssinn: „Bist du nicht ebenso frei, so edelgeboren als einer in Deutschland, unabhängig, nur dem Kaiser untertan, und du schmiegst dich unter Vasallen?" (3, 4). Empfänglichkeit für Fürsten- und Weibergunst: „Es hielt dich das unglückliche Hofleben und das Schlenzen und Scherwenzen mit den Weibern" (ebendas.). Zum Verrat geneigt: „Du, Weislingen, bist ihr Werkzeug", nämlich bei dem Verrat an dem Buben (3, 4). Treulos nach dem Urteil der Elisabeth (3, 1).

Die Haupttatsachen der Vorgeschichte. Die enge Jugendfreundschaft der beiden Haupthelden Götz und Weislingen; ihre gemeinsame Erziehung an dem Hofe des Markgrafen Brandenburg-Ansbach. „Castor und Pollux" (3, 4). — Die bisherigen Händel der Fehde mit dem Bischof von Bamberg, dem Götz zwei Schiffe auf dem Main niedergeworfen (3, 3), mit dem er allzu vertrauensvoll sich verglich, der Götz verriet dadurch, daß er ihm einen Buben niederwarf. Entgelt an Weislingen, der nunmehr „die Zeche bezahlen soll", und dadurch Begründung des Anschlages gegen diesen. — Rückblick auf die frühere Kölner Fehde und auf den Anlaß zu derselben (3, 1).

Einzelne Kulturbilder und Bilder aus dem geschichtlichen Leben in der Reihenfolge der Szenen: volkstümliches Herbergsleben, Waldrast, Vorbereitung eines Überfalles und ein solcher selbst in der Schilderung (3, 2), ein Blick in das klösterliche Leben und auch in ein Klosteridyll (St. Veit. 2), ein Familienidyll (3, 1 und 4), ein Bankett am Hofe (4), Verlobung und Abschluß eines Vertrages (Freundschaftsbundes) (5, 1—3).

Situationsbilder: die Gefangennahme Weislingens in Szenengruppe 3, 2; die Begegnung mit dem Bischof v. Bamberg im Wirtshaus zum Hirsch in Heidelberg in 3, 3; der alte Berlichingen am Kamin und die spielenden Knaben um ihn herum in 3, 4; das Bankett in 4; die Schilderung der Burg Jagsthausen in 2 und des Schlosses Weislingens in 5, 4.

Gesamtbild der politischen und sozialen Zustände: Charakteristik des Reiches; „das Reich ist trotz ein vierzig Landfrieden noch immer eine Mördergrube. Franken, Schwaben, der Oberrhein und die angrenzenden Länder werden von kühnen und übermütigen Rittern verheert. Sickingen, Selbitz, Berlichingen spotten in dieser Gegend des kaiserlichen Ansehens" (4). „Des Kaisers Länder sind der Gewalt des Erbfeindes ausgesetzt; er begehrt von den Ständen Hilfe, und diese erwehren sich kaum ihres Lebens. Auch die entfernte Majestät kann sich selbst nicht schützen ... Mit dem Kaiser spielen die Fürsten auf eine unanständige Art; . . . mancher dankt in seinem Herzen Gott, daß der Türk dem Kaiser die Wage hält"

(**3**, 4). Zusammenstoß der ritterlichen Freiheit mit den höfischen Ansprüchen und der fürstlichen Gewalt. Götzens starkes Unabhängigkeitsgefühl bezeugen seine Auflehnung gegen die Fürsten, sein Fürstenhaß. „Fürsten werden ihre Schätze bieten um den einen Mann, den sie jetzt hassen." „Ich danke dir, Gott, daß du mich ihn hast sehen lassen, diesen Mann, den die Fürsten hassen, und zu dem die Bedrängten sich wenden (2), vgl. **3**, 3 Schluß und **5**, 3: „Franken und Schwaben, ihr seid nun verschwisterter als jemals. Wie wollen wir den Fürsten den Daumen auf dem Aug' halten!" Berechtigte Selbsthilfe der Ritter in den Anschlägen gegen den Bischof von Bamberg und gegen Weislingen selbst. Die Kölner Fehde; aber schon hier Hindeutung auf die Verbindung von Recht und Schuld. „Die rechtschaffensten Ritter begehen mehr Ungerechtigkeit als Gerechtigkeit auf ihren Zügen" (Maria in **3**, 1). Das Urteil des Br. Martin: „ein Mann, den die Fürsten hassen, und zu dem die Bedrängten sich wenden" (2). Vorbereitende Hindeutung auf das spätere Verhältnis Götzens zu den Bauern und zu ihrem Versuch einer gewaltsamen Selbsthilfe.

Der Bauernkrieg in Sicht. „Dürften wir nur so einmal an die Fürsten, die uns die Haut über die Ohren ziehen" (1).

Auflehnung gegen den Zwang der klösterlichen Gelübde (2). Ankündigung der kirchlichen Reformation. Gegensätze und Zerrissenheit auch sonst auf geistigem Gebiet: alte und neue Bildung, altes und neues Rechtsleben, alte und neue Erziehung.

Zeit. Die Beziehung auf ein bestimmtes geschichtliches Jahr ist vermieden. Die Zeit wird nur im allgemeinen durch wiederholte Anspielungen (**3**, 4; 4) auf die Regierung Kaiser Maximilians I. (1493—1519) festgelegt und zwar deutet das eben entwickelte Gesamtbild der Zustände, namentlich der reformatorisch gesinnte Mönch, auf das Ende von Maximilians Regierungszeit.

Grundlegendes für das Verständnis der folgenden Haupthandlung. Georg und Franz werden nach ihrer Eigentümlichkeit und auch schon nach ihren Gegensätzen eingeführt, die Zukunft Karls im Gegensatz zu seinem Vater (s. den Schluß des ganzen Dramas) bereits angedeutet, die neue Lösung des Verhältnisses zwischen Götz und Weislingen vorbereitet („mir war's heute nacht, ich gäb' dir meine rechte eiserne Hand, und du hieltest mich so fest, daß sie aus den Armschienen ging wie abgebrochen" **5**, 3). Vor allem wird auch die Rolle, die Adelheid dabei übernehmen wird, deutlich in Sicht gestellt (**5**, 4). Und wenn nun zugleich die Keime zu dem Verhältnis zwischen Franz und Adelheid gelegt werden, so wird nicht nur der neue Verrat Weislingens an Götz (Verschuldung), sondern auch der Verrat des Knappen an ihm (die Nemesis) vorbereitet. Damit sind auch die Keime der folgenden Verwickelung gelegt.

Demnach sind alle Anforderungen an eine Exposition erfüllt; und da die eigentliche Haupthandlung mit dem neuen Treubruch Weislingens in Akt II beginnt, so ist auch die Abgrenzung der Exposition deutlich; sie fällt mit dem Inhalt von Akt I zusammen.

So zeigt sich der erste Akt in seiner ganzen Anlage einheitlich und geschlossen. Ort und Zeit sind allerdings sehr frei behandelt. Der Schauplatz wechselt fünfmal, und zwischen der ersten und letzten Szene, der Gefangennahme und der Freilassung Weislingens, liegen, da doch die Unterhandlungen einige Zeit beansprucht haben müssen, sicher mehrere Tage. Im übrigen dagegen ist der Aufbau durchaus planmäßig, und man kann keineswegs von einem regellosen oder chaotischen Verlauf reden.

## II. Akt.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Deutlich sind drei größere Handlungen zu unterscheiden, in welchen sich der Fortgang der Gesamthandlung bewegt. A. Weislingen wird vom Bamberger Hof wieder eingefangen; sein doppelter Treubruch an Götz und Maria. B. Götz sagt den Nürnbergern Fehde an. C. Feindliches Vorgehen Adelheids und Weislingens gegen Götz. — Das allgemeine Verhältnis dieser Handlungen zueinander ist dieses, daß A. den Übergang von der Exposition zur großen Haupthandlung bildet, B. die künftige Verschlingung mit vorbereitet, die in C. ins Werk gesetzt wird. A. und B. werden in den beiden ersten Sz. 1 und 2 wie in einer Art Exposition zu diesem Akt angekündigt (Eingangsszenen); sodann entwickelt sich A. in einer Szenengruppe von 6 Szenen (Sz. 3—8); es folgt C. in der Szeneneinheit von Sz. 9 und endlich als eine Art Anhang die Ausgangsszene 10: ein Kulturbild zur Ergänzung der früher aufgezeigten Kulturbilder mit einem schließlichen Hinweis auf den Beginn der in B. angekündigten Nürnberger Fehde. Dieser Hinweis verknüpft nicht nur B. und C. untereinander, sondern auch diese beiden Handlungen mit der nachfolgenden. Mithin ist auch hier der Bau des Dramas nicht regellos, sondern durchaus planvoll.

### Die Eingangsszenen 1 und 2.

Sz. 1. Ein Bild aus dem höfischen Leben (Seitenstück zu der Bankettszene in Akt I), bei Aufführungen eine besonders reiche Ausstattungsszene (Tableau). — Elemente: geistlicher Hof, Frauendienst und Höflingsleben. Unter den Höflingen Liebetraut als Typus eines vollendeten Weltmannes, der höfische Glätte und diplomatisches Geschick vereinigt, ein Meister höfischer Sitte ist und doch ironisierend darüber steht (das „Lied" mit Anspielungen auf die nach einem neuen Gatten ausschauende Witwe Adelheid; die ironischen Bemerkungen über das Schachspiel und das höfische Spiel mit den Damen, über Weislingens Schwäche). Die Charakterfigur Liebetrauts zeigt unverkennbare Anlehnung an Shakespeares Narren; mit ihnen hat er die schlagfertige, spitzfindige, in Worten spielende Dialektik, hat er das ganze Wesen gemein: er ist klüger als seine Umgebung, in seiner Narrheit der einzige Kluge unter den Höflingen des Bischofs (R. Weißenfels a. a. O. S. 355). Die Schachspielszene; Rückbeziehung auf die andere, von

welcher Franz berichtet in der Schlußszene von Akt I. Vgl. auch die Schachspielszene in Lessings Nathan d. W. II, 1—3.

Ergebnis: die Entsendung Liebetrauts zu Weislingen, um diesen zum Abfall von Götz zu verleiten. Höhe: „der Händedruck eines Fürsten und das Lächeln einer schönen Frau! da reißt sich kein Weisling los."

Sz. 2. Zuwachs von Personen: die Gestalt des Hans von Selbitz. Auch er ein Selbsthelfer ritterlicher Art und daher Abbild zu Götz. Ergebnis: die Eröffnung der Fehde gegen die Nürnberger durch einen Anschlag auf die von der Frankfurter Messe zurückkehrenden Kaufleute. Nach der Dichtung haben die Nürnberger angefangen; sie haben den Bambergern seinen Buben verraten (Verknüpfung mit der Handlung in I, s. oben S. 15), und Götz handelt in berechtigter Selbsthilfe. — Isolierung der Ritter, dadurch daß „Pfaffen und Reichsstädte zusammenhalten". Mit den Pfaffen sind die geistlichen Fürsten, wie der Bischof von Bamberg gemeint. — „Mit all seinem Witz", Anspielung auf den „Nürnberger Witz"; vgl. den bekannten alten Spruch: „Der Venediger Macht, der Augsburger Pracht, der Straßburger Geschütz, der Nürnberger Witz (= Erfindungsgabe), der Ulmer Geld sein sehr berühmt in aller Welt."

### Die Szenengruppe von Sz. 3—8.

Das Ziel und das Ergebnis der Handlung ist die Wiedereinfangung Weislingens, sein Treubruch („bundbrüchig") an Götz; die Höhe liegt in den Worten Götzens: „Treu und Glaube, du hast mich wieder betrogen!" — Stadien in der Bewegung auf dieses Ziel: Weislingen kehrt nach Bamberg zurück; er läßt durch sophistische Gründe sein Gewissen über seinen Eid beschwichtigen, setzt sich stolz und trotzig über die Demütigung hinweg, welche ihm die gerade Ehrlichkeit des schlichten „Reitersjungen" Georg bereitet, und wird schließlich durch die berückenden Künste der schönen Adelheid gefangen. — Kunstvolle Durchführung dieser Entwickelung im einzelnen: a) am Eingang (in Sz. 3) und am Ausgang (in Sz. 7) eine Warnung vor der Versuchung, das Scheuen des Rosses, das nur mit Schmeicheln und Drohen zum Tore des Bamberger Schlosses hineingebracht wird (ein die so folgenschwere Handlung fixierendes Moment, um sie unserer Anschauung fester einzuprägen; vgl. die ganz ähnliche Verwendung dieses dichterischen Motives in Goethes Egmont Aufz. IV, das Roß Egmonts, als er in den Palast Albas einreitet; s. auch Bd. IV, Abteilung 1, S. 362). — b) als Vorbereitung die Aufdeckung der sophistischen „Kunststückchen" (der Verführung) durch den Mund Liebetrauts selbst. Darin eine psychologisch berechnete Stufenfolge: zuerst Verdunkelung des im Wege stehenden Tatbestandes (der neuen Verbindung Weislingens mit Götz); sodann Erweckung der verführerischen älteren Erinnerungen in Weislingen und Anknüpfung an diese Erfahrungen, endlich Lähmung seines Willens („er wollte — ohne zu wollen") und schließlich Zusammenfassung der Wirkung und des ganzen Ergebnisses („ich warf ihm ein Seil um den Hals, aus drei mächtigen Stricken, Weiber-, Fürstengunst und Schmeichelei gedreht, und so

hab ich ihn hergeschleppt"). — c) Danach in Sz. 4—8 Wechsel derjenigen Stimmen, welche das Verhalten Weislingens mit dem rechten Namen als eidvergessenen Treubruch bezeichnen (Sz. 4 und 8) und derjenigen, die den Verrat zu beschönigen und herbeizuführen suchen. In diesem Mittelstück wiederum eine Steigerung: α) Vorwürfe des Bischofs in der Absicht, Weislingen seinen Eid als eine unüberlegte Handlung erkennen zu lassen, und Einwirkung der Fürstengunst (Sz. 5). β) Spott der Adelheid über Ritterpflicht (= Kinderspiel) und heiligen Handschlag; sophistische Erweisung der Nichtigkeit seines Eides. γ) Schmeichelei und Einwirkung auf den Ehrgeiz: „du wirst ein Sklave eines Edelmannes werden, da du Herr von Fürsten sein könntest." δ) Sophistische Verdächtigung des von Weislingen verratenen Gegners (Sz. 6). — Das Ergebnis: Weislingen hat gelernt, sein Gewissen sophistisch selbst zu betrügen. „Das kann ich doch alles tun unbeschadet Berlichingen und unserer Verbindung" (Sz. 7). — Zusammentreffen der soeben genannten verschiedenen Strömungen in der Erzählung Georgs von seiner Begegnung mit Weislingen (Sz. 8). Starke Verurteilung Weislingens durch Georg: „ich sahe das Geständnis seines Lasters in seinem Gesicht; . . . ich sagte, es gäbe nur zweierlei Leut', brave und Schurken, und ich diente Götzen von Berlichingen"; ebenso auch durch Selbitz am Schluß dieser Szene: „ich wollte lieber mein ander Bein dazu verlieren, als so ein Hundsfott sein." — Die Höhe dieser ganzen Szenengruppe liegt in den Worten Götzens: „Treue und Glaube, du hast mich wieder betrogen!"

Fortsetzung weiterer (Neben-)Handlungen in dieser Szenengruppe: Georg macht seinen ersten Ritt (Sz. 4); er ist aus einem Reiterbuben (Akt I) ein Reitersknecht geworden; erste Stufe in seiner Entwickelung zu einem Heldenjüngling, vgl. oben S. 11; seine „Kommission", die Fahrt nach Bamberg, wird zu einem Gegenbilde der diplomatischen Mission Liebetrauts in Sz. 1 und 3.

Einzelnes. Zu Sz. 3. Die Schilderung Weislingens aus einem ungezwungen sich darbietenden Anlaß und in Anlehnung an ein Porträt (vgl. Lessings Laokoon XX); sie läßt deutlich hindurchscheinen, daß Weislingen keine durchaus unedle Natur ist (freundliche Augen, ein halb trauriger Zug auf seinem Gesicht). Bedeutsame Hinweisung schon jetzt auf des Kaisers Enkel (Karl V.) und seine Ähnlichkeit mit Weislingen. Er wird diesen später in der Neigung der ehrsüchtigen Adelheid ausstechen, s. Akt IV, 4.

Zu Sz. 4. „Wir wollen ihm das Geleitzeichen geben". Vgl. dazu Georgs Worte II, 8 („geleitete ich reineckische Bauern nach Bamberg") und die Worte des Nürnberger Kaufmanns III, 1 („unser dreißig, die von der Frankfurter Messe kamen, im Bambergischen Geleite"). Geleite = schützende Begleitung. Wustmann a. a. O. S. 43: „Seit Rudolf von Habsburg den Landfrieden gesichert hatte (1287), hatte nur der Kaiser, seit der goldenen Bulle (1386) auch jeder Kurfürst das Recht, sicheres Geleite zu geben. Seit dem ewigen Landfrieden (1495) konnte dieses Recht, wie Steigerwald S. 109 bemerkt, ein jeder Landfriedens- und Bundesverwandte in seinem Territorio

exerzieren, und sollte das davon erhobene Geld zur Eroberung derer feindlicher Schlösser angewendet werden. — Man mietete sich also, um in einem Bezirk vor feindlichem Überfall sicher zu sein, bei dem Geleitsherrn einen wehrhaften Geleitsmann." Solch ein Geleitsmann „ist im Schauspiel der Bamberger Reiter, dessen Kittel Götz II, 4 erbeutet hat". Der Geleitsmann erhielt von seinem Geleitsherrn als Ausweis ein Abzeichen.

Zu Sz. 5. Bischof: „die weltlichen Stände, meine Nachbarn, haben alle einen Zahn auf mich"; bezeichnend für die wirren Verhältnisse der Zeit. Zwietracht auch unter den Fürsten, während doch sonst die Entwickelung der vereinigten fürstlichen Übermacht gegenüber der kaiserlichen das charakteristische Merkmal jener neuen Zeit war. — Die Schlußworte dieser Szene in dem Wechselgespräch zwischen Franz und Weislingen bereiten in bedeutsamer Weise das Rivalentum beider vor.

Zu Sz. 6. Adelheid: „ich liebe ihn nicht" usw. Charakteristisch für das äußerliche Verhältnis der Adelheid zu Weislingen. Gegensatz zu dem Treuverhältnis der Maria zu diesem und der Elisabeth zu Götz. — Der „Teuerdank" von Melchior Pfinzing, Geheimschreiber des Kaisers Maximilian; ein zeitgemäßes Zitat, denn das Werk, an dessen Abfassung der Kaiser Maximilian selbst teil hatte, war damals erschienen (zuerst 1517) und gewiß eine vielgelesene Lektüre. Die romanhafte Dichtung behandelte im Gewande einer Allegorie eine Reihe von Abenteuern, die der Held auf seiner Fahrt an den Hof der Königin Ehrenreich (Maria von Burgund) zu bestehen hat. Der Kaiser heißt Teuerdank, weil er (nach Pfinzing) „von Jugend auf alle seine Gedanken nach teuerlichen Sachen gerichtet hat". Die Werbung um die Königin Ehrenreich bedeutet zugleich eine Werbung um die Ehre. — Die Worte der Adelheid: „einem Manne, der seine Pflicht gegen den Kaiser und das Reich verkennt, in eben dem Augenblick Pflicht zu leisten, da er durch euere Gefangennehmung in die Strafe der Acht verfällt" (als Landfriedensbrecher), so arglistig sie gemeint sind, decken doch schon jetzt die Verworrenheit der ganzen Verhältnisse auf, welche die Handlung auch einer berechtigten Selbsthilfe zugleich zu einer rechtswidrigen macht (Verschlingung von Recht und Schuld). — Adelheid: „er (Götz) hat eine hohe, unbändige Seele"; auch die Gegnerin bezeugt die Geistesgröße des Helden.

Zu Sz. 7. Weislingen: „ich will fort — morgen oder übermorgen." Ohnmächtiges Ringen seines Willens, der nicht mehr der seinige ist, sondern eines Weibes Willen.

Zu Sz. 8. Die sieghafte Schönheit der Adelheid wird auch von Georg anerkannt. — „Er sei euch keine Pflicht schuldig" usw.; Weislingen zeigt sich als ein gelehriger Schüler Adelheids.

### Die Szeneneinheit von Sz. 9.

**Ziel der Handlung:** Weislingen, aus der passiven Rolle herausgebracht, geht nicht ohne harte innere Kämpfe zu direkten feindseligen Schritten gegen Götz über. Was von solchen Gedanken schon vorher in

seiner noch kämpfenden Seele lag, die Erwägung, er dürfe nicht zulassen, daß Götz „sich seine Vorteile über ihn ersehe", wird durch die ehrsüchtige Natur der Adelheid zum Entschluß gebracht. Das Entscheidende ist in Adelheid die dämonische Ehr- und Herrschsucht, in Weislingen die dämonische Macht der Leidenschaft. Adelheid benutzt diese; die persönlichen Interessen (des Bischofs, Weislingens und Adelheids) verbinden sich mit den allgemein politischen. So erklärt sich der schließliche Ausblick in die Fragen der großen Politik (die Türkennot des Kaisers, ausgebeutet von den Fürsten zur Stärkung ihrer Macht).

Der Tag von Augsburg war schon I, 4 vorbereitet durch die Worte des Bischofs: „der Kaiser hält jetzt seinen Hof zu Augsburg; wir haben unsere Maßregeln genommen, es kann uns nicht fehlen." Die jetzt geschaffene Lage wird Vorbereitung auf die Verhandlungen in III, 1. — Die Neigung Adelheids zu Weislingen ist, soweit sie überhaupt vorhanden, ganz ihrer Ehrsucht dienstbar. Weislingen muß sich an dem Strick der Weibergunst weiterschleppen lassen (Sz. 3). Das Bild, welches Adelheid von dem nach Unternehmungen und Taten dürstenden Manne zeichnet, hat in Sickingen seine Wirklichkeit (s. unten zu III, 4). Auch dieser ist ein Gegenstück zu Weislingen. — Weislingen: „nach dem übereilten Schritt wieder mit mir selbst einig zu werden, kostete mehr als einen Tag." Weislingen, eine an sich zwiespältig angelegte Natur, insofern als zwei Naturen, eine edle und eine unedle, in ihm miteinander ringen, ist durch den Bruch mit Götz, „dessen Andenken so lebhaft neu in Liebe bei ihm ist", vollends zwiespältig in sich geworden und geht an diesem Zwiespalt auch zugrunde. Gegensatz zur einfältigen Natur Götzens (s. oben S. 15), die mit sich eins ist und darin ihre Stärke hat, bis auch er, sich selbst untreu werdend, den Riß in sein Wesen hineinträgt und schließlich am gebrochenen Herzen stirbt. — Adelh.: „meine Güter hat der stolze Herzog inne." Wahrscheinlich Anspielung auf den Herzog Ulrich von Württemberg und seine Fehde gegen den Schwäbischen Bund.

### Die Ausgangsszene 10.

Ein Kulturbild von mannigfacher Zusammensetzung: Einblick in das soziale Leben (Volksleben, Herbergsszene mit Bauernhochzeit, vgl. die Herbergsszene in I, 1) und das Rechtsleben. Das in I, 4 gepriesene römische Recht mit seinen gelehrten Richtern wird in seiner Praxis am Reichskammergericht und in seiner Wirkung auf das Volk gezeigt: Rechtsverschleppung und Rechtsverderbnis, Bestechlichkeit der Richter, Anarchie auf dem Boden des Rechtes, Ohnmacht der kaiserlichen Visitation und somit Berechtigung der Selbsthilfe. Diese ist anfangs sehr friedlicher Art, ein ehrlicher Ausgleich zwischen den Prozessierenden, stellt aber gewaltsame Mittel gegen die betrügerischen Richter in Sicht. Höhe: die Worte Selbitzens: „Götz, wir sind Räuber!"

Diese Berechtigung der Selbsthilfe nachzuweisen ist das Ziel der Szene; dadurch steht ihre Handlung mit der unmittelbar sich anschließenden

äußeren (Beginn der Nürnberger Fehde) in Verbindung; aber sie liegt auch in einer Linie mit der Hinweisung auf das Recht der Selbsthilfe in I, 1. Die Bedrängnis der rechtlosen Bauern bereitet zugleich auf diejenige Selbsthilfe vor, zu welcher sie später im Bauernkriege greifen.

Einzelnes. „Assessor Sapupi"; eine zeitgeschichtliche Anspielung auf den Assessor von Pape (Papius), der zu Goethes Zeit in Wetzlar bei der Visitation des Reichskammergerichtes wegen Bestechung kassiert worden war. — Das Reichskammergericht, vom Kaiser Maximilian eingesetzt auf dem Reichstage zu Worms (1495), tagte anfangs in Frankfurt, dann in Speier und seit 1693 in Wetzlar. Zu der Darstellung der Rechtszustände vgl. die ähnlichen Schilderungen in Schillers Räubern II, 3.

### Rückblick.

Die Behandlung der Örtlichkeit im Wechsel der Schauplätze Bamberg und Jagsthausen ist innerlich begründet und auch der dritte Schauplatz „im Spessart", wenngleich sehr allgemein und unbestimmt gehalten, doch nicht willkürlich gewählt. Die Kaufleute von Bamberg und Nürnberg, die von der Frankfurter Messe kommen, und denen Götz mit Selbitz auflauern will (Sz. 2 Schl.), haben den Weg durch den Spessart (Straße Aschaffenburg-Lohr) zu nehmen. An den Abhängen des Spessart in der Nähe von Lohr, liegt die Grafschaft Rieneck (Sz. 8 geleitet Georg reineckische Bauern hinauf nach Bamberg), und etwas weiter stromaufwärts am Main findet sich bei Carlstadt eine Ortschaft Mühlbach, an welche Goethe zum Schluß des Aktes („wir packen sie zwischen Beerheim und Mühlbach im Wald") gedacht zu haben scheint, während Beerheim wahrscheinlich ein frei erfundener Name ist.

Die Zeit ist noch freier als im I. Akt behandelt. Es liegen längere Zwischenräume zwischen Sz. 6 und 7 (die erfolgte Abweisung Weislingens durch Adelheid), zwischen Sz. 7 und 8 (die vollzogene Aussöhnung Weislingens mit dem Bischof und der vollzogene Treubruch an Götz), zwischen Sz. 8 und 9 (eine längere Zeit des Verkehrs zwischen Adelheid und Weislingen, wie sich aus den Eingangsworten in Sz. 9 ergibt).

Kulturbilder und Kulturverhältnisse: höfisches Leben Sz. 1, Volks- und Rechtsleben Sz. 10, Einblick in das große politische Leben; ein Weib daran einflußreich teilnehmend, auch ein Zeichen einer neuen Zeit, Sz. 9. — Situationsbilder, die Kunst des Sehens zu üben: Rekonstruktion des Tableaus und seiner Gruppen in Sz. 1; der oben S. 19 hervorgehobene Moment, als Weislingen in den Schloßhof zu Bamberg einreitet; Einzelbilder in Sz. 8 (Weislingen, Adelheid durch das gaffende Volk zur Tafel führend) und in Sz. 10 (aus der Bauernhochzeit).

Zuwachs an bedeutsamen Persönlichkeiten: Adelheid in persönlichem Auftreten nach der indirekten Einführung am Schluß von Akt I; Selbitz.

Zuwachs an folgenreichen Charakterzügen der hervorragendsten Persönlichkeiten: die Ehrsucht Adelheids (in Akt I war nur ihre Schönheit

hervorgehoben); die diplomatische Schlauheit Liebetrauts; der **Wankelmut und die Charakterlosigkeit des mit seiner edleren Natur im Kampfe liegenden, mit sich selbst uneinigen Weislingen**; die **Einfalt und Geradheit des Treue und Glauben über alles stellenden, zur Selbsthilfe jederzeit entschlossenen Götz**; die **Bravheit des in seiner Einfalt und Treue starken Georg.**

## III. Akt.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Die überreiche Fülle von 22 Szenen mit jedesmaligem Wechsel des Schauplatzes stellt sich zunächst als äußerste Regellosigkeit dar; und doch ist auch hier die Möglichkeit einer gewissen Gliederung gegeben. Sie erschließt sich am leichtesten, wenn man bei der Betrachtung das Mittel einer sich immer verengenden Totalauffassung anwendet. Das Ziel der Handlung ist die **Reichsexekution gegen Götz und der neue (dritte) Treubruch an ihm**. Es wird angekündigt und vorbereitet in einer Eingangsszene (Sz. 1, der **Beschluß auf dem Tage in Augsburg**), die als Exposition zu dem ganzen Akt gelten kann. Ein großer Szenenkreis (Sz. 3—22) hat die **Reichsexekution selbst und ihren verräterischen Ausgang zum Inhalt**. Innerhalb dieses großen Kreises sind wiederum deutlich drei größere Szenengruppen zu unterscheiden, die zueinander in dem Verhältnis einer Steigerung stehen: Gr. I: **der offene Kampf im Felde**, Sz. 3—14. Die Höhe in dem Siegesruf: „Sieg, Sieg!" Sz. 13. — Gr. II: **die Belagerung der Burg Jagsthausen**, Sz. 15—20. Die Höhe in dem Rufe: „es lebe der Kaiser! es lebe die Freiheit!" Sz. 20. — Gr. III: **der Abzug und Verrat**, Sz. 21 und 22. Die Höhe in dem Schreckensrufe: „hilf, heiliger Gott! sie ermorden unseren Herrn!" Sz. 22. — Dazwischen liegen als Zwischenszenen: Sz. 2. **Sickingen gewinnt die Maria und tritt hierin, wie auch im Verhältnis zu Götz, an Weislingens Stelle.** — Sz. 5. **Beginn des buhlerischen Verhältnisses zwischen Adelheid und Franz und Vorbereitung des Treubruches an ihrem Gatten.** Diese Zwischenszenen bilden unter sich einen Kontrast (neue Treue und neuer Verrat). Die erste Zwischenszene tritt mit der Haupthandlung des Aktes in Verbindung durch Sz. 4, 15 und 17. Vor der Belagerung werden Sickingen und Maria verbunden, damit Sickingen später (IV, 3) rettend eingreifen kann. Die (Neben-)Handlung der zweiten Zwischenszene greift in die Haupthandlung ein, insofern als Adelheid ungeduldig den Fortgang der Reichsexekution begleitet.

### Eingangsszene 1.

Einführung des Kaisers selbst; er durfte in einem **vollständigen Bilde des Reiches** nicht fehlen. — Der Tag in Augsburg; er ist als **Reichstag** angekündigt bereits in II, 9 (Verknüpfung der gegenwärtigen Handlung mit der früheren) und wird als solcher auch von Selbitz bezeichnet in III, 9. Auch brachte die erste Ausgabe von 1771 eine wirkliche **Reichstagsverhandlung des Kaisers mit den Fürsten, in welcher der Kaiser gebieterisch „eine Kontribution von Geld und Mannschaften wider den Türken" verlangt,**

auch Zustimmung findet, indessen zugleich nachdrücklich auf die anarchischen inneren Zustände hingewiesen wird. — Die Nürnberger Kaufleute erscheinen als Schutzflehende; Weislingen, den Kaiser beratend (vgl. oben II, 9: „der Reichstag zu Augsburg soll hoffentlich unsere Projekte zur Reise bringen"), bestimmt ihn zu gewaltsamem Einschreiten gegen die Aufrührer, im besonderen gegen Götz. Der Treubruch Weislingens an dem ehemaligen Freunde wird zur verräterischen Intrige mit dem Ziele der Beseitigung des nunmehrigen Feindes. — Die Milde des Kaisers, der „die tapferen und edlen" schonen möchte (Anerkennung der Gegner) und selbst nach der Entscheidung nicht will, „daß ihnen was zuleide geschehe", wird durch Weislingen bekämpft. Das böse Gewissen Weislingens verrät sich in der zögernden Art, mit welcher er nach den Namen Sickingen und Selbitz auch den Berlichingens ausspricht. — Der weiteren Verknüpfung nach rückwärts und vorwärts dient die Hinweisung auf die beginnende „Auflehnung der Leibeigenen", d. h. auf den drohenden Bauernkrieg, sowie auf die zu beschwörende „Urfehde", die für das Geschick Götzens so verhängnisvoll werden soll. — Franken und Schwaben allein glimmt noch von den Resten des innerlichen verderblichen „Bürgerkrieges". Gemeint ist das Fehdewesen der Ritter, das durch den ewigen Landfrieden als ungesetzlicher Ausnahmezustand erklärt worden war. Daher kann Weislingen weiter von der „aufrührerischen Menge" und den „aufrührerischen Unternehmungen der Ritter" sprechen.

Die zum Teil wörtlich benutzte Quelle dieser ganzen Szene findet sich in der Selbstbiogr. S. 48:

„Es war kaiserl. Maj. Maximilian dasselbig Mals zu Augsburg und wollten die Kaufleut nicht anderst meinen, dann ich hätt den rechten Wagen angegriffen, da sie ihr best Gut auf hatten. So hatt ich aber das Bösste angegriffen. Und liefen zum Kaiser gen Augsburg, und fielen ihrer kaiserl. Maj. zu Fuß, und verklagten mich auf das Höchst, wie daß sie verdorben Leute wären und ein unüberwindlichen Schaden, den sie, ihre Kind und Nachkommen nicht überwinden könnten, empfangen hätten. Darauf ihnen der frumb Kaiser Maximilian geantwortet und gesagt: „Heiliger Gott! heiliger Gott! was ist das? Der ein hat e i n Hand, so hat der ander e i n Bein; wenn sie denn erst zwei Händ' und zwei Bein' hätten, wie wollt ihr denn tun?" Das war nun auf mich und H. von Selbitz geredt gewest und hätt auch der Kaiser, wie ich berichtet wurd, dabei gesagt: „Wie geht's zu, wenn ein Kaufmann ein Pfeffersack verlieret, so solle man das ganze Reich aufmachen und so viel zu schicken haben; und wenn Händel vorhanden sein, daß königliche Maj. und dem ganzen Reich viel daran gelegen, das Königreich, Fürstentum, Herzogtum und anders antrifft, so kann euch niemand näher bringen."

### 1. Zwischenszene. (Sz. 2.)

Die Szene ist in gewissem Sinne das Gegenstück zur vorigen. Wie dort die Gegenpartei die Unterstützung des Kaisers, so findet hier Götz die Hilfe seines mächtigsten Bundesgenossen Sickingen; beide Parteien erhalten einen Machtzuwachs.

Die Einführung S i c k i n g e n s, nachdem er eben in Sz. 1 neben Selbitz als der dritte im Bunde neben Götz genannt war (Verknüpfung der Hand=

lungen). Er tritt in Weislingens Stelle. Seine Werbung um Maria. Dichterischer Zweck derselben: das ganze Bild mit der weiteren Ausführung in Sz. 4, 15 und 17 (die ehrenhafte Werbung eines edlen charaktervollen Ritters; die aufrichtige und vertrauensvolle Aufnahme derselben durch Maria, welche ehrlichen Wollens entschlossen ist, mit dem Gatten „die Pilgrimschaft nach dem fremden gelobten Lande der Glückseligkeit anzutreten") wird ein Gegenbild zu den berechnenden oder buhlerischen Verbindungen der Adelheid, ein Bild einer züchtigen und treuen Ehe als Seitenstück zu derjenigen des Götz und der Elisabeth. Maria soll für den Verrat Weislingens entschädigt werden. Sie wird die glückliche Gattin eines anderen sie treu liebenden Mannes, der seinen Stolz darein setzt, sie „zur Königin von seinen Schlössern" zu machen. Zugleich wird die in der voraufgehenden Szene dargelegte Handlungsweise Weislingens aufs nachdrücklichste gebrandmarkt; sie wird als „doppelter Verrat", als Handlung eines „Nichtswürdigen", „Ehrlosen" und „Elenden" bezeichnet. — So ist diese Zwischenszene durchaus nicht nur episodischer Art, sondern auf mannigfache und enge Weise mit der Gesamthandlung verknüpft.

### I. große Szenengruppe. (Sz. 3 u. 4; 6—14.)

Der offene Kampf im Felde. Auch diese größere Einheit ist deutlich gegliedert: 1. Ankündigung und Vorbereitung des feindlichen Zusammentreffens (Sz. 3, 4, 6). 2. Vorgefecht (Sz. 7—9). 3. Das Haupttreffen (Sz. 10—14).

1) Vorbereitung. Sz. 3, 4, 6. Weitere Gliederung: a) Vorbereitungen im Lager der Reichsexekution (Sz. 3). Der Feldzugsplan mit der „Ordre", Götz lebendig gefangen zu nehmen, und mit der nächsten Aufgabe, ihn zu beobachten; Zwiespalt im Heere selbst, bezeichnet durch die Meinungsverschiedenheit des 1. und 2. „Offiziers". Das Heldentum des Götz, das er in den folgenden Kämpfen erweisen soll, wird angekündigt durch die Anerkennung auch des Feindes (des 1. Offiziers). Das moderne Reichsheer kennt „Offiziere", die Schar des Götz nur „Ritter". — b) Vorbereitungen in Jagsthausen (Sz. 4 und 6). Die Nachricht von der Achtserklärung trifft ein. Gegenmaßregeln. Götzens Zuversicht gründet sich auf die Einigkeit der Genossen (Georg, Selbitz und unmittelbar durch Hilfsleistungen auch Sickingen, der für den Fall der Not den Rückhalt bildet), auf die Selbständigkeit und Einheitlichkeit der Führung, auf die Tapferkeit der Seinigen und ihr Treuverhältnis zu ihm (Gegensatz zu den „Mietlingen" in der Reichsarmee) Sz. 4 — Die „großen Anschläge" Sickingens beziehen sich auf seine Hoffnung, sich die Kurwürde zu erwerben, vgl. zu IV, 3. — Über die Fehde gegen Konrad Schotten berichtet ausführlich die Selbstbiographie S. 69 ff. Götz übernahm sie im Dienste des „gnädigen Kurfürsten und Pfalzgraf Ludwig", also im fürstlichen Dienst gegen einen Standesgenossen, weil K. Schott einen Diener des Pfalzgrafen „unschuldiger- und unbilligerweise niedergeworfen hatte". Daselbst heißt es dann S. 71:

„Alsbald legt mein gnädiger Kurfürst und Herr, der Pfalzgraf, mir ein Zettel da vor aus der Kanzlei, wie ich reiten und mich halten sollt'. Da wurf ich den Räten den Zettel vor, und sagte, ich wüßt nach dem Zettel nit zu reiten . . . Ich weiß nicht was mir begegnen mag; das steht in dem Zettel nicht. Ich muß die Augen selbst auftun und sehen, was ich zu schaffen habe."

Ähnlich der Wachtmeister in Schiller, Wallensteins Lager Sz. 11: „Da schreiben sie uns in der Wiener Kanzlei den Quartier- und Küchenzettel" usw.

Sz. 6. Franz Lerses Werbung. Zuwachs einer bedeutsamen Persönlichkeit in dem Kreise: Götz, Georg, Selbitz, Sickingen. Bedeutung dieser Episode: sie zeigt die Anziehungskraft der Heldennatur Götzens, die Lerse im blutigen Probestück selbst kennen gelernt hat (Beitrag zur Vorgeschichte des Helden Götz); sie wird zugleich ein eigenartiges Bild der Treue, der Umwandlung nämlich eines Feindes in den treuesten Bundesgenossen (wiederum Gegensatz zu den „Mietlingen" im Reichsheer). Endlich Verwendung des dichterischen Motivs der Wiedererkennung (ἀναγνώρισις). Die Höhe liegt in dem Ausrufe Götzens: „Kannst du sagen, Maximilian, du hast unter deinen Dienern einen so geworben?" Das freiwillige Angebot des Knechts fand Goethe in einer Episode der Selbstbiographie bereits vor; S. 72:

„Und hätten sie alle gethan, wie der frumb Ehrhard Truchseß und ein Knechtlein, so beim Bernhard von Hutten gewesen, es wäre mein und meines kleinen Häufleins übel gewartet worden. Denn wann ich schon das Männlein etwan einmal von uns bracht und sonst an einem anderen war, so kam es von Stund an wieder an mich. Er hauet mich auch durch den Panzerärmel durch, daß es ein wenig gefleischt hätte; und hätt ich sonst so viel zu thun, daß ich sein nit allein gewarten kunnt. Und dasselbe Männlein entbot mir darnach, wenn ichs zu einem Diener annehmen wöllt, so wöllt es mir ein Jahr umsonst dienen. Nicht weiß ich, was es an mir ersehen hat; da entbot ich ihm, er sollte kommen; ich wolle es nicht umsonst haben oder begehren, sondern ich wollt ihn halten wie einen anderen Knecht. Und wiewohl mir das Männlein auf den Tag hart zusetzt und ich sein nicht bedarft, so hätt ich ihn doch gern zu einem Diener angenommen; denn er gefiel mir auf denselbigen Tag nicht mehr, dann zu wohl."

Namen und Charakter hat Goethe von einem Genossen der Straßburger Tischgesellschaft entlehnt, dem Theologen Franz Lerse aus Buchsweiler im Elsaß (später Lehrer an der Militärschule in Kolmar, gestorben als Leiningischer Hofrat). Goethe selbst erzählt von dem Urbild (Wahrheit und Dichtung, Buch 9): „Ein vollkommen rechtlicher und bei beschränkten Glücksgütern mäßiger und genauer junger Mann . . . Da er sich durchaus gleichblieb und als ein rechtes Muster einer guten und beständigen Sinnesart angesehen werden konnte, so prägte sich der Begriff von ihm so tief als liebenswürdig bei mir ein, und als ich den Götz von Berlichingen schrieb, fühlte ich mich veranlaßt, unserer Freundschaft ein Denkmal zu setzen und der wackeren Figur, die sich auf eine so würdige Art zu subordinieren weiß, den Namen Franz Lerse zu geben."

2) Das Vorgefecht. Sz. 7—9. Die Reichsknechte machen sich auf verschiedene Weise davon, noch bevor sie mit dem Feinde zusammengestoßen sind (Sz. 7). Den Führer (zweiten Ritter) wirft Götz vom Pferde

zu Boden, andere macht er zu Gefangenen. Einblick in die völlige Auflösung der Reichstruppen; sie gleichen denjenigen von Roßbach. Gegensatz dazu ist der ritterliche, heldenmütige Kampf des Götz. — Der von Götz so schimpflich „geworfene" Ritter ist derselbe zweite Offizier, der in Sz. 3 so prahlerisch sprach: „wenn ich ihn nur einmal beim Lappen habe, er soll nicht loskommen."

Sz. 9 ist Anhang und Übergang, zeigt aber zugleich die Ankunft des Selbitz mit seiner Verstärkung an, der nach Sz. 6 Schluß bei seiner Ankunft „schon ein Stück Arbeit getan finden sollte". Zuletzt (in Sz. 11, vgl. Sz. 13) schlagen sich dann die Truppen Sickingens herein, planvolle Steigerung.

3) Das Haupttreffen Sz. 10—14. Auch hier erst Vorbereitung auf beiden Seiten: a) bei den Reichstruppen; neuer Ansatz zu neuem entschiedenerem Vorgehen; der Hauptmann selbst „will dabei sein" und Götz zeigen, „mit wem er zu tun hat"; er tritt in die Stelle des großsprecherischen zweiten Offiziers (in Sz. 3) Sz. 10. — b) auf seiten Götzens; strategische Berechnung und Teilung der Haufen (im Zentrum Götz mit Georg, in den Flanken Lerse mit Selbitz), Sz. 11. — Sodann Anrücken und Zusammenstoß. Die Schilderung des Treffens selbst verwendet das dichterische Mittel einer Teichoskopie, in welcher der anscheinende Fall Götzens (Katastrophe), danach die Wendung (Peripetie) durch Georg und Lerse die dramatischen Höhepunkte, die Verwundung Selbitzens, der Sturz des feindlichen Hauptmanns und die Eroberung der feindlichen Fahne durch Götz die weitere Staffage bilden, Sz. 12 und 13. Der uns selbst zu Augenzeugen machende Bericht in der Teichoskopie (vgl. die ähnliche Situation in Shakespeares Julius Cäsar V, 3 und in Schillers Jungfrau von Orleans V, 9) wird ergänzt durch die zusammenfassende Erzählung der Beteiligten selbst (Götz und Georg), endlich abgeschlossen wie von einem Epilog durch das Nachwort des Hauptmanns Sz. 14, welches das Heldentum Götzens zu voller Anerkennung bringt („fortzulaufen vor einem Mann" usw.), das zugleich aber auch neue Kämpfe ankündigt („wir müssen diese Scharten auswetzen" usw.). — Das Bezeichnende an dem Treffen ist der Sieg einer kleinen treuen Schar über eine übergroße Übermacht („das Mähen von innen heraus"). — Georgs Heldentat wird eine neue Stufe in seiner Heldenlaufbahn, ein Vorspiel zur letzten in Akt V Schl., das Ganze ein Lied auch von der ritterlichen Treue im Gegensatz zu den Bildern der Untreue im Heere der Reichstruppen.

Einzelnes. „Wir wollen die Heide mit ihren Distelköpfen besäen", Sz. 12; vgl. Goethe, Prometheus: „Übe dem Knaben gleich, der Disteln köpft, an Eichen dich und Bergeshöhn."

## 2. Zwischenszene. (Sz. 5.)

Die Szene gibt Franz Gelegenheit, vor der Herrin sein Herz zu enthüllen. Eindruck auf Adelheid: „Ich lieb ihn von Herzen. So wahr und warm hat noch niemand an mir gehangen." Die Szene bereitet auf eine Katastrophe der Gegenspieler vor.

Einzelnes: Von „den beiden Exekutionen" wird nur eine gegen Berlichingen, die andere offenbar gegen andere Feinde geführt. Bei der zweiten muß Weislingen sein („mein Herr hat die Freude, gegen eure Feinde zu ziehen"). Die gegen Berlichingen führt „Der von Sierau", ein erfundener Name.

II. große Szenengruppe. (Sz. 15—20.)

Die Belagerung der Burg Jagsthausen. Auch hier ist eine sorgfältige Gliederung deutlich:

1) Vorbereitung mit Darlegung der immer näher rückenden Gefahr Sz. 15—17. Die Hoffnung, die Belagerer hinzuhalten, wird zunächst noch festgehalten (Sz. 15), dann aber aufgegeben (Sz. 17). Die Verlassenheit Götzens wird uns zu rechtem Bewußtsein gebracht. Selbitz ist verwundet; die Schwester und Sickingen werden von Götz selbst zum Abzug gedrängt; nur das kleine Häuflein der nächsten Getreuen (Georg und Lerse) und die Gattin bleiben ihm; aber mit der steigenden Gefahr wächst die Heldentat Götzens bis zur Höhe in seiner derben Antwort auf die Aufforderung zur Übergabe. — Wirksame Gegensätze zwischen den idyllischen Familienbildern (Hochzeitsfest, Abschied von Bruder und Schwester, Treugelübde der Gatten) und den steigenden Gefahren des Kampfeslebens, zwischen den Äußerungen eines zarten und weichen Innenlebens in Götz (seine Worte im letzten Augenblick des Scheidens von der Schwester: „noch einen Augenblick! — ... ich trieb sie, und da sie geht, möchte ich sie halten" ... „Elisabeth, du bleibst bei mir!" ... „Wen Gott lieb hat, dem geb' er so eine Frau!") und seinem sonstigen helden- und reckenhaften Auftreten, zwischen seiner Kaisertreue, der Versicherung seines dauernden schuldigen Respektes vor der kaiserlichen Majestät und seiner trotzigen Weigerung, sich der vom Kaiser verhängten Exekution zu fügen, ein Widerspruch, der nicht nur in seiner Persönlichkeit liegt, sondern auch in der Verschlingung der wirren Verhältnisse. Ein Gegensatz indirekter Art ist endlich gegeben mit den Bildern der Treue (Geschwistertreue, Götz und Maria; Gattentreue, Götz und Elisabeth) gegenüber der Untreue in den Verhältnissen der Adelheid.

Einzelnes. Sz. 15. „Weilern" ist ein völlig frei erfundener Name. — Götz: „Und wenn es nur noch brave Kerls wären! aber so ist's die Menge." Bezeichnend für die ritterliche Natur Götzens, den im tapferen Kampfe ehrenvoll überwunden zu werden oder zu fallen wenig anficht, wohl aber die Aussicht, nur von der Übermacht erdrückt zu werden. — Sz. 17. Götz: „Noch überm Fluß?" Jagsthausen erhebt sich hart über dem steilen Ufer der Jagst. — „Das Glück fängt an, mir wetterwendisch zu werden ... Vielleicht bin ich meinem Sturz nahe." Ahnungen, die sein Heldentum in ein nur noch helleres Licht setzen; und doch, wie wenig bedeutet dieser Sturz im Vergleich zu dem späteren, so verhängnisvollen einer tragischen Schuld (in Akt V).

2) Die Belagerung selbst (Sz. 18—20). Nur einzelne Bilder und einige Höhepunkte werden herausgegriffen, wie der Mundvorrat und

Wein, das Pulver und Blei zu Ende gehen, und wie man diesen Verlust zu ersetzen sucht. Ziel ist eine ehrenvolle Kapitulation. Der Hinweis darauf, daß man sich, wenn irgend möglich, bis zu dem Punkte halten müsse, wo der Feind eine solche vorschlagen werde (Sz. 18), und die Erfüllung dieser Erwartung (Sz. 19: man entbietet einen Vertrag) rahmen den ersten Teil der Handlung ein; der Abschluß des Vertrages selbst durch Verse bildet den Schluß (Sz. 20 Schl.); dazwischen liegt die große Szene (Sz. 20), welche den Götz und die Seinen noch im Vollbesitz der Freiheit und ihn auf der Höhe des patriarchalischen Waltens eines Hausvaters darstellt, ein Bild deutscher ritterlicher Haussitte zur Vervollständigung des Bildes eines deutschen schlichten Familienlebens, ein Idyll mitten in dem bewegten Kampfesleben, zugleich ein Ruhepunkt in der Handlung, ein fixierendes Moment im großen Stil, aber auch ein Höhepunkt vor der katastrophischen Wendung. „Der Gipfelpunkt des Stückes", „der Höhepunkt des ganzen Dramas", wie H. Düntzer a. a. O. S. 115 und P. Klaucke a. a. O. S. 80 meinen. — Zugleich wächst das Familienidyll zu einer großen politischen Szene heran, wenn das Ideal des Stillglückes eines ganzen Volkes unter dem patriarchalischen Regiment edler Fürsten und der Zustand eines so regierten, durch inneren Frieden und starke Abwehr der äußeren Feinde gesicherten Reiches als ein Zustand „allgemeiner Glückseligkeit" geschildert wird. Zu einem Bilde in dem Bilde desselben wird die Schilderung des Stillglückes eines Volkes, wie es „an der Herrlichkeit seines Herrn (des Landgrafen von Hanau, vgl. oben I, 3) teilnimmt, der auf Gottes Boden unter ihnen sich ergötzt". — Der Kontrast von Ideal und Wirklichkeit wird zum Schluß durch Georg humorvoll angedeutet, und ist eine Art Vorbereitung auf denjenigen Kontrast, den gleich darauf die katastrophische Wirklichkeit bringt. Er ist in den Widersprüchen begründet, welche in den wirren Zeitverhältnissen, in dem ganzen Verhältnis des Götz zum Kaiser, im letzten Grunde auch in seiner ganzen innersten Natur liegen. Dieser Kontrast und Widerspruch kommt auch in dem Ausruf zum Ausdruck, der zugleich die Höhe der Szene bezeichnet: „es lebe der Kaiser!", der ihn ächtende und verfolgende; „es lebe die Freiheit!", deren er beraubt ist, weil er selbst durch Gewalttaten jenen so ideal angeschauten Reichsfrieden zerbrochen hat. Am vollsten aber tritt der Widerspruch der Verhältnisse heraus in der zusammenfassenden Charakteristik des Glückes, das sich Götz erträumt, „wenn die Diener der Fürsten so edel und frei dienen, wie die Seinigen ihm" und „wenn die Fürsten dem Kaiser dienen, wie Götz ihm dienen möchte". Wie tragische Selbstironie klingt der Wunsch: „wollte Gott, es gäbe keine unruhige Köpfe in ganz Deutschland! wir würden noch immer zu tun genug finden" usw. Die Wahrheit verrät später die Klage des nachher wirklich zur Untätigkeit verurteilten Götz und sein Geständnis IV, 5: „wir sind aus unserm Kreise gerückt".

Einzelnes. Wie aus den Szenen (19, 21, 22) hervorgeht, war der Gebrauch von Büchsen und Kugeln nicht etwa nur Kennzeichen der modernen Truppen im Gegensatz zu den mit Armbrust und Speer bewehrten Rittern,

oder diesen nur für äußerste Notfälle wie den einer Belagerung vorbehalten. — Das patriarchalische Mahl des Ritters mit den Seinen ist Gegenstück zu dem höfischen Bankett in I, 4. — Der Kaiser wird in außerordentlich treffender Charakteristik der damaligen Reichszustände „die Seele eines krüppligen Körpers" genannt. — „Es lebe die Freiheit!" Vive libertas! war die Devise Huttens. Vgl. den letzten Ausruf des Götz am Schluß des ganzen Dramas.

### III. Szenengruppe. (Sz. 21 und 22.)

Der Abzug und die Katastrophe. Auch hier eine deutliche Gliederung: a) Vorbereitung Sz. 21. b) die Sache selbst mit der Katastrophe und Höhe der ganzen Szenengruppe. Sz. 22. — Die naive Harmlosigkeit und Sicherheit der Abziehenden bereitet die jähe Peripetie meisterhaft und äußerst wirksam vor. Sehr wirksam ist auch die Form der Schilderung der Katastrophe. Eine Art Teichoskopie vergegenwärtigt die abwesende Handlung und verknüpft die sichtbare mit der geschilderten, wie in Sz. 13. In kürzester Zusammenfassung werden die verschiedenen Einzelmomente der außerhalb vorgehenden Handlung (Götz vom Pferde herabgerissen, auch Georg stürzt, Lerse, noch sich haltend, eilt zu Hilfe) so zusammengestellt, daß einerseits die höchste Gefährdung, anderseits die Möglichkeit einer Rettung aufgezeigt wird. Dabei geht die Darstellung auch hier in ein Lied von der Treue über, nicht nur in der Aufopferung Georgs und Lerses, sondern auch in der Bereitwilligkeit des einfachen Knechtes, mit den anderen für seinen Herrn zu sterben.

Einzelnes. Der Reiterhumor Georgs ist Fortleitung derselben Stimmung in Sz. 20, die dort schließlich zu einer Art von Galgenhumor wurde („ach, ich vergaß, daß wir eingesperrt sind" usw.).

### Rückblick.

Die Örtlichkeiten wechseln innerhalb des Schauplatzes einerseits des offenen Kampfes, anderseits der Belagerung, um den wechselvoll bewegten Gang der hin und her springenden Handlung zu veranschaulichen (dort: Lager, Gebirge und Wald, Heide, Höhe mit einem Wartturm; hier: Jagsthausen, die Ortschaft und das Schloß in derselben; in dem Schloß wiederum Küche, Saal, Schloßhof). Hier vornehmlich läßt sich die Kunst des Sehens üben. Frei ist auch hier die Behandlung der Zeit. Zwischen Sz. 1 und 3 ist ein größerer Zeitraum zu denken, welchen die Zwischenszene 2 bestimmt ist ein wenig zu verdecken; ebenso dienen Sz. 4—6 zur Füllung der Zwischenzeit zwischen der Vorbereitung und dem Beginn des Feldzuges selbst; Sz. 9 soll wenigstens andeuten, daß zwischen Sz. 8 und 10 ein größerer Zeitraum anzunehmen ist. Sz. 17 beschäftigt uns während der Zeit, welche das Reichsheer braucht, um vom Schlachtfelde aus gegen Jagsthausen zur Belagerung vorzurücken; ebenso Sz. 20 während der Verhandlungen, die Lerse nach Sz. 19 mit den Belagerern führt, und über deren Ergebnis er am Schluß von Sz. 20 berichtet.

Kulturbilder und Elemente des geschichtlichen Lebens. Es sind vornehmlich Kriegsbilder (Lager- und Kampfesleben, Belagerung), sei es in dramatischer Vorführung (Sz. 3, 7—22), sei es in der Form eines Berichtes (Sz. 6), außerdem eine kaiserliche Audienz und patriarchalische Bilder: das patriarchalische Mahl des Ritters Götz mit den Seinen (zugleich ein Sittenbild, Sz. 20), des Landgrafen von Hanau im Kreise seiner Untertanen (ebendaselbst in der Schilderung). Kein anderer Akt ist so reich an lehrreichen Beispielen, aus denen sich die vollendete Kunst des Dichters erkennen läßt, mit wenigen Strichen die anschaulichsten Bilder zu zeichnen. Dazu gehören ferner die Bilder aus den Vorbereitungen zu dem ersten und zweiten Gefecht, aus diesen selbst, sowie aus der Belagerung, vor allem die Bilder des Abzuges in den kurzen Schlußszenen 21 und 22. Auf die meisterhafte Kunst des Zeichnens in diesen Szenen hat H. Grimm, Goethe, Bd. I, Ausgabe 1, Vorlesung 7, S. 143, in treffenden Worten hingewiesen. Da diese Ausführungen in den folgenden Ausgaben gestrichen sind, so setzen wir die für unseren Zweck lehrreichste Stelle derselben hierher: „Sz. 21. Statt aller Angaben nur die Worte: „Georg singt im Stalle." Mit diesen vier Worten ist unserer Phantasie ein Stoß gleichsam gegeben, daß im Nu ein Bild sich vor uns aufbaut. Ein stiller, leerer, wirklicher Schloßhof. Kein Mensch da, auch Georg nicht sichtbar: er sattelt Götzens Pferd, sein Gesang klingt aus der Stalltür heraus . . . Wir schlüpfen in Gedanken zu ihm und sehen ihn die Sättel auflegen, wir hören dann Götzens Stimme, der auf dem Schloßhofe erscheint. Nichts weiter steht da, als:

Götz: Wie stehts?

Georg (führt sein Pferd heraus): Sie sind gesattelt.

Wieder eine Fülle von Anschauung in den wenigen Worten. Georg will mit dem Pluralis: „sie sind gesattelt" andeuten, daß er nicht bloß Götzens Pferd gesattelt habe, sondern auch sein eigenes; daß er mit heraus wolle. Er sieht seinen Herrn gespannt an, ob er die Erlaubnis geben werde."

Zusammenfassung: Es werden die Folgen der in Akt II ergriffenen Selbsthilfe gezeigt. Ein edles Rittertum, getragen durch ein starkes Freiheitsgefühl und durch das Vollbewußtsein ungewöhnlicher Heldenkraft, findet sich im Zusammenstoß mit den morschen haltlosen Verhältnissen einer neuen Zeit, die dennoch eine Zukunft haben soll, eine Verschlingung von Verhältnissen, die tragische Elemente in sich birgt. Es wird die Neuzeit in den politischen Zuständen (Ohnmacht des Kaisers, Anarchie im Reiche und vor allem in denjenigen des Heerwesens) charakterisiert (die durch das Band eines freien Gehorsams und der Treue verbundenen tapferen ritterlichen Scharen des Götz; ihnen gegenüber die zusammengelaufenen, durch kein inneres Band zusammengehaltenen, feigen, schließlich im Verrat ihre Stärke suchenden Soldaten des Reichsheeres). Wiederum tragische Verwirrung der Verhältnisse, daß das Reichshaupt da, wo es in der Treue eines Götz den Halt finden konnte, feindlich gegen ihn einzuschreiten sich genötigt sieht. Der volle Glanz des Heldentumes und der Heldenehre, welchen dieser Akt noch offenbart, wird dazu dienen, den Kon-

kraft zu heben, wenn später eigene Schuld diesen Glanz vernichtet. Wechselspiel von Treue und Verrat. Der Verrat Weislingens an Götz geht zu Taten über und hat mittelbar einen anderen zur Folge, den Wortbruch und Verrat der Reichstruppen an Götz, der anderseits wiederum Gelegenheit gibt zur idealen Bewährung der Treue im Lager des Götz (Georg, Lerse, der erste Knecht in der Schlußszene). Götz selbst, der nun vierfachen Verrat erfahren hat, wird in seiner idealen Kaisertreue, die er festhält trotz der vom Kaiser über ihn verhängten Acht und Exekution, und die ihn gleichwohl nicht hindert, dem Kaiser den Gehorsam zu versagen, zu einem Bilde, in dem sich Treue und Untreue widerspruchsvoll und verwirrend verschlingen.

## IV. Akt.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Die Handlung dieses Aktes ist im Vergleich zu derjenigen der übrigen von einer gewissen Einfachheit; sie scheint stillzustehen, wenn man nur auf den Verlauf der äußeren Handlung sieht, da ja in der Tat Götz eine Zeitlang „außer Tätigkeit gesetzt wird".

Von selbst heben sich in dem Bau des Aktes drei Glieder ab: I. die Szenen in Heilbronn (Wirtshaus, Rathaus und Saal in demselben; Szenengruppe von Sz. 1—3). Ziel dieser Handlung: Götz schwört Urfehde; er gelobt mit seinem ritterlichen Wort nicht aus seiner „Terminei" (Gemarkung) zu gehen. II. die Szeneneinheit in Adelheids Schloß (Sz. 4); neue Anschläge Adelheids und Weislingens auf Götz mit der Berechnung, daß es ihm nach seiner Natur nicht möglich sein werde, sich auf dem Schlosse still zu halten; die weiteren ehrsüchtigen Pläne Adelheids; ihr ehebrecherisches Verhältnis zu Franz und Karl, dem Erben der Kaiserkrone. III. die Szeneneinheit in Jagsthausen (Sz. 5); Götz zur Untätigkeit verurteilt und dadurch aus seinem Kreise gerückt. Verbunden werden diese drei scheinbar auseinanderliegenden Handlungen durch die sich überall hindurchziehenden Beziehungen auf die Bedeutung des gegebenen ritterlichen Wortes als der Voraussetzung der ritterlichen Ehre, sei es, daß der Wortbruch und Meineid als ehrlose Handlung in schärfster Weise (durch Götz und seinen Kreis in Sz. 1—3) gebrandmarkt wird; sei es, daß auf die bindende Macht des gegebenen ritterlichen Wortes arglistige Pläne gebaut werden (Sz. 4), oder daß das Bewußtsein, sich niemals eines Wortbruches schuldig gemacht zu haben und im Vollbesitz der ritterlichen Ehre zu sein, einer sonst aus ihren Bahnen gerückten ritterlichen Natur zu einem Halt wird (Götz in Sz. 5). In den dieses Vollgefühl bekennenden stolzen Worten Götzens: „sie sollen mir einen stellen, dem ich mein Wort gebrochen" liegt die Höhe dieses ganzen Aktes.

### I. Szenengruppe. (Sz. 1—3.)

Die Lage der Verhältnisse (Situation) ergibt sich aus der Örtlichkeit und aus der Erklärung des Rates in Sz. 2: „Ihr waret in der Gewalt des Kaisers, dessen väterliche Gnade an den Platz der majestätischen

Gerechtigkeit trat und euch anstatt eines Kerkers Heilbronn, eine seiner geliebtesten Städte, zum Aufenthalte anwies. Ihr verspracht mit einem Eid, euch, wie es einem Ritter geziemt, zu stellen und das Weitere demütig zu erwarten." — Der Kaiser wünscht also auch jetzt noch, wie früher in III, 1, Götz möglichst schonend zu behandeln; Götz hat ihm den Eid geleistet, sich in Heilbronn freiwillig zu stellen, und diesen Eid auch ritterlich gehalten.

Die Weiterentwickelung der Handlung: Götz soll nun gezwungen werden, Urfehde zu schwören, sieht mit Recht in solchem Verfahren, das sich über den an ihm so schnöde verschuldeten Wortbruch hinwegsetzt, eine neue Vergewaltigung, greift im Bunde mit dem herbeigeeilten Sickingen von neuem zur gewaltsamen Selbsthilfe und versteht sich zur Urfehde erst, als er frei ist, d. h. aus freiem Gehorsam. Diese Entwickelung vollzieht sich näher in folgenden Stufen:

1) Übergangsszene Sz. 1. Zurückweisung auf die erfahrene Unbill, den Wortbruch und Verrat der kaiserlichen Führer („die Meineidigen! ... Im Namen des Kaisers ihr Wort nicht zu halten!"). Die Sorge um das Schicksal seiner Getreuen. Die Ladung vor das Gericht der kaiserlichen Kommissarien. — Die Stimmung Götzens ist wilder Grimm; (er vergleicht sich selbst dem „in einen Sack beschworenen bösen Geist"; „ich wollte die Zähne zusammenbeißen und an meinem Grimm kauen"); aber mit den Äußerungen urwüchsiger Kraft verbinden sich andere der zartesten Teilnahme für die Seinigen, „seine lieben Jungen", „seine Augäpfel", welche ihre Liebe zu ihm in sein Geschick hineinverstrickt habe („hättet ihr mich nie geliebt!"). Diese Mischung in seiner Reckennatur war uns bereits bekannt (s. oben S. 29 f.; man vgl. auch den Charakter des Sophokleischen Aias). Neu tritt hinzu eine Stimmung der Bitterkeit; die Erfahrung in betreff der irdischen Gerechtigkeit läßt ihn zweifeln auch an der göttlichen. Im übrigen gilt uns und zwar im höheren Grade auch von ihm, was Elisabeth zur Charakteristik seiner Getreuen sagt: „sie haben ein freies, edles Herz", sie sind frei auch in der Gefangenschaft.

2) Sz. 2 Eine Gerichtsszene. Die Entwickelungsstufen der äußeren Handlung: a) die Vorbereitung zu einem etwaigen gewaltsamen Einschreiten gegen Götz. b) die Forderung, Götz solle Urfehde schwören, ohne daß ihm die Sicherheit seiner Getreuen gewährleistet wird, und so, daß er bekennen soll, er habe sich gegen Kaiser und Reich rebellischerweise aufgelehnt. c) Androhung von Gewaltmaßregeln und tatsächlicher Übergang zu denselben. d) Götz greift zur Selbsthilfe im Bunde mit Sickingen. e) freiwilliger Entschluß Götzens (nach der Abwehr der Vergewaltigung im Zustande der Freiheit) dem Kaiser durch ritterliches Wort Urfehde zu geloben. — So wird schon jetzt deutlich, wieviel verbindlicher nun das frei gegebene Wort für Götz ist, und wie bedeutsam gerade dieser Punkt für die folgende Entwickelung wird, wenn er das so gegebene Wort dennoch bricht. — Die Entwickelungsreihe (Skala) in den Stimmungen und dem Seelenzustande Götzens (Stadien der inneren Handlung): anfangs ein

noch niedergehaltenes Nachgrollen des Grimmes, dem er in Sz. 1 Luft gemacht hatte; dann ein Aufbrausen des sittlichen Zornes bei der Zurückweisung seiner Frage nach dem Schicksal seiner Getreuen, denen in der Not Treue zu wahren ihm Pflicht und Ehre gebieten; innere Empörung und lodernde Leidenschaft bei der Forderung, er solle sich als Rebellen gegen Kaiser und Reich bekennen; denn er meint im Recht und in ehrlicher Fehde zu sein, wenn er, seinen Buben zu befreien, zur Selbsthilfe griff; sieht in den Bezeichnungen „Rebell" und „Räuber" den schwersten Angriff auf seine ritterliche Ehre, weiß sich dem Kaiser so treu im Herzen, als irgend ein anderer, und treuer, als alle diejenigen, welche in des Kaisers Namen ihm die Treue brachen, vermag den inneren Zusammenhang (die Solidarität) der Pflichten gegen Reich und Kaiser nicht zu fassen, um so weniger, als die Vertreter des Reiches (die Führer der Reichstruppen) die kaiserliche Gewalt soeben ihm gegenüber mißbraucht haben und durch Wortbruch ihre Ehre und ihren Anspruch auf Achtung verwirkt haben; — endlich Entschließung zu neuer gewaltsamer Selbsthilfe, die auch in diesem Falle ihm als berechtigte Notwehr („sich seiner Haut wehren") erscheint, und bei welcher er zum äußersten zu gehen entschlossen ist, auch um den Preis des eigenen Lebens, „wenn sie nur alle mit erstochen werden". — So wird Götz, ein Bild einer ungebändigten reckenhaften Heldenkraft, in seinem Denken und Wollen vor allem vom Ehrbegriff bestimmt, welcher das ritterlich gegebene Wort und den geschworenen Eid zu halten gebietet (die Höhen in seinen Äußerungen sind die sarkastische Bemerkung: „ich dachte nicht, daß ihr nicht einmal zu dem verbunden seid, was ihr versprecht, geschweige —" „die Verräter! eine Falle zu stellen und ihren Eid, ihr ritterliches Wort zum Speck drin aufzuhängen! mir dann ritterliches Gefängnis zusagen, die Zusage wieder brechen", — „aber ich will euch lehren, wie man Wort hält"). Dabei befindet er sich in einer sichtlichen Befangenheit des sittlichen Urteiles, die teils in der verwirrenden Verschlingung der Verhältnisse, aber auch in einer gewissen Kurzsichtigkeit des Helden selbst ihren Grund hat. Diese Kurzsichtigkeit tritt vollends dann heraus, wenn wir bedenken, wie die vernichtenden Urteile über ehrlose Wortbrüchigkeit weiterhin sich in Zeugnisse einer Selbstverurteilung seiner eigenen Persönlichkeit und einer Selbstvernichtung seiner eigenen Ehre verkehren sollen. Insofern ist diese Szene mit ihrem psychologischen Problem eine der bedeutsamsten für die ganze innere Handlung, eine Achse des ganzen Dramas.

3) Sz. 3 wird zu einer beruhigten Ausgangsszene dieser Gruppe mit dem Inhalt eines glücklichen Umschlages (Peripetie). Sickingens Einschreiten zugunsten Götzens. Götz auf der Höhe des Sieges nicht nur in dem äußerlichen Sinne, daß er frei ist und nun aus freier Entschließung handeln kann, sondern auch, daß er durch eine sittlich so berechtigte (kompetente) Persönlichkeit wie Sickingen gerechtfertigt wird, und daß ihm eine glückliche Lösung der Wirren und eine glückliche Gestaltung seines Schicksals in Sicht gestellt wird, die Wiederherstellung nämlich seiner vollen ritterlichen Würde durch den ihm wohlwollend gesinnten Kaiser,

ja ein großes politisches Wirken durch die Verbindung mit Sickingen, dem künftigen Kurfürsten.

Das Ergebnis beider Szenen (Sz. 2 und 3): Götz verpflichtet sich nach Zurückweisung des Zwanges in freier Lage, aus freiem, um so verbindlicherem Entschluß dem Kaiser durch ritterliches Wort, sich in seiner Burg friedlich zu halten (Urfehde). Die Möglichkeit einer vollen glücklichen Lösung wird in der Fernsicht gezeigt; aber wenn sich für Götz selbst gegenüber den großen und kühnen Hoffnungen Sickingens, „keine fröhlichen Aussichten eröffnen wollen", seine Seele vielmehr von trübsten Ahnungen erfüllt ist („so wie mir's jetzt ist, war mir's niemals") so werden wir bereits auf die katastrophische Wendung in Akt V vorbereitet, ohne noch zu ahnen, daß dieselbe deshalb so verhängnisvoll wird, weil Götz selbst jene Möglichkeit einer glücklichen Lösung durch eigene Schuld und zwar durch ebendieselbe (Wortbruch) zerstört, die er in Sz. 2 als so ehrvernichtend gebrandmarkt hatte.

Einzelnes zu Sz. 1—3. Die Quelle für diese Szenen ist der Bericht der Selbstbiogr. S. 56 ff. über „die Heilbrunnische Verstrickung".

Sz. 1. „Wie dem Schwein das Halsband." Vgl. Spr. Salom. 11, 22.

Sz. 3. Götz: „Wollte Gott bald, ehe ich's Fechten verlerne." Vorbereitung auf die in Sz. 5 geschilderte Lage. — Die „Unternehmungen" Sickingens. Diese Hinweisung kann wie tragische Ironie wirken, wenn man sich des geschichtlichen Ausganges erinnert, daß nämlich Sickingen in der Fehde mit Trier, Pfalz und Hessen nicht nur unterlag, sondern auch bei der Belagerung seiner Feste Landstuhl im Jahre 1523 tödlich verwundet wurde. Die Dichtung indessen hält solche Gedanken fern und will in der Tat die Möglichkeit eines glücklichen Ausganges zeigen, damit die spätere Verirrung des Helden, der diese Lösung nicht abwartet, sondern sein Geschick selbst durch eigene Schuld zerstört, um so tragischer wirke. — „Der Traum des Götz" (vgl. I, 5); eine schwermütige Ahnung sagt ihm, daß sein Heldenleben auf immer zerbrochen ist; auch soll die Schuld Weislingens, die wir aus der voraufgegangenen Handlung kennen, durch Götz selbst bestätigt und dadurch eine Verurteilung über jenen, „den Verräter", ausgesprochen werden.

## II. Szene 4.

Die Szene zerfällt in zwei Teile. Das die Handlung beider Bestimmende und Zusammenhaltende ist die dämonische Ehrsucht der Adelheid. Sie buhlt mit Franz, um sich ihn als Zwischenhändler in ihrem buhlerischen Verhältnis zu Karl zu erhalten, und buhlt mit diesem, um auch ihn dereinst zu beherrschen. Wie ihrer Ehrsucht Götz zum Opfer gefallen ist, weil er einst die Strebungen Weislingens, welche sie für ihre Zwecke brauchte, niederzuhalten schien, so fällt nun auch Weislingen selbst, damit ihr Weg sie über diesen hinweg zu höheren Zielen führe („die Unternehmungen meines Busens sind zu groß" usw.). — Schon darin liegt eine Reihe von bedeutsamen Gegensätzen; andere ergeben sich aus folgender Gegenüberstellung: (1.) Es

ist die erste Szene, welche Adelheid uns als Gattin Weislingens vorführt und zugleich doch schon als vollendete Verräterin, beschäftigt mit dem Gedanken, ihn zu verderben. (2.) Weislingens Leidenschaft für Adelheid ist tief und aufrichtig („ein heiliger Anker in diesem Sturm"); wenn nun der Verrat ihn von diesem Weibe trifft, um deren Willen er vordem Götz verriet, so wird das zu einer offenbaren Nemesis für eine entsprechende Verschuldung. (3.) Den günstigen Aussichten, welche die Götzen dauernd zugewandte Huld des Kaisers auf eine volle Wiederherstellung seiner ritterlichen Freiheit eröffnet, stehen die neuen Anschläge gegenüber, die Adelheid und von ihr getrieben Weislingen gegen Götz bereithalten; aber auch die eigene Tatenunruhe Berlichingens, auf die uns unwillkürlich das kaiserliche Wort: „und wenn er da still ist, was habt ihr über ihn zu klagen", direkt aber auch Weislingens Äußerung hinweisen: „ich habe noch nicht alle Hoffnung aufgegeben. Er ist auf sein ritterlich Wort auf sein Schloß gelassen, sich da still zu halten. Das ist ihm unmöglich." — Die Szene zeigt nicht nur engste Verknüpfung der Handlung, die von Adelheid und Weislingen bewegt wird, mit derjenigen, welche Götz betrifft, sondern auch beider mit dem großen politischen Leben.

### III. Szene 5.

Scheinbarer Stillstand der Handlung, in Wahrheit indessen ein Moment der Vertiefung von höchster Bedeutung und Schönheit. Wenn der Dichter den Götz mit seiner Selbstbiographie beschäftigt darstellt, so ist das nicht nur Benutzung eines bedeutsamen historischen Zuges, den Goethe kaum übergehen konnte, wo er ihm Anlaß zur ganzen Dichtung geworden war, sondern es wird zugleich Umgestaltung desselben zu einem wahrhaft dichterischen Motiv. Der Rückblick auf Götzens ganzes bisheriges Leben zeigt dieses als ein reiches Heldenleben rastloser Tatenunruhe, mit dem verglichen die jetzt aufgezwungene Tatenlosigkeit („der geschäftige Müßiggang") eine unerträgliche Qual ist, ein „Herausgerücktsein aus seinem Kreise", das einer Vernichtung seiner Existenz gleichkommt; — aber auch als ganz und gar gehalten und getragen von der Ehre, die er in das Halten seines ritterlichen Wortes setzt (Götz: „ich sagte: setz' ich so oft meine Haut an anderer Gut und Geld, sollt' ich sie nicht an mein Wort setzen?" Elisabeth: „diesen Ruf hast du." Götz: „den sollen sie mir nicht nehmen; ... sie sollen mir einen stellen, dem ich mein Wort gebrochen!"). — Vollendete Charakteristik (descriptio) seiner ritterlichen Persönlichkeit: „er ist das Muster eines Ritters, tapfer und edel in seiner Freiheit, und gelassen und treu im Unglück", und zugleich seiner jetzigen Lage: „sie haben mir alles genommen, Gut, Freiheit" — nur nicht, fügen wir hinzu, die Ehre. Das Vollgefühl ihres Besitzes hält ihn in der jetzigen Vernichtung seiner sonstigen Existenz aufrecht. — Die Höhe liegt in den Worten: „den (Ruf) sollen sie mir nicht nehmen!"

Ausblick. Seine Existenz würde gänzlich vernichtet sein, sollte er auch diesen Ruf und die Ehre verlieren. Daß nun hart neben den un-

erträglichen Zustand, die mit der Tatenlosigkeit gegebene Selbstvernichtung seiner Existenz, gerade ein solches Mittel der Lösung gelegt ist, welches eine nur noch unerträglichere Vernichtung zur Folge haben würde, darin liegt eine tragische Verschlingung der Verhältnisse. Somit ist das Ergebnis eine Spannung der Lage, welche neue gewaltsame Entladungen ahnen läßt; aber der Dichter kündigt diese auch ausdrücklich an durch die trüben Ahnungen Georgs („es sind bedenkliche Zeiten" usw.) und Götz' selbst („unsere Bahn geht zu Ende"), sowie durch die Hinweisung auf den Aufruhr in der Natur (die Erscheinung des Kometen, des blutroten Himmels) und in der Menschenwelt (Ausbruch des Bauernkrieges). Wird da Götz untätig bleiben können? Was in seiner Seele vorgeht und welche inneren Kämpfe ihm noch bevorstehen werden, das verraten seine Schlußworte: „Da leiden von meinen guten Herren und Freunden gewiß unschuldig mit!"

Einzelnes: „Von den Bündischen". Gemeint ist der Schwäbische Bund, gegründet 1486. Seine Hauptrolle spielte er im Bauernkrieg (siehe unten V, 3).

## Rückblick.

Der Schauplatz wechselt fünfmal. Die drei ersten Szenen (alle drei in Heilbronn) gehören auch zeitlich eng zusammen; sie folgen unmittelbar aufeinander und umspannen nur einen Zeitraum von wenigen Stunden. Dagegen liegt Szene 4 mehrere Tage, Szene 5 mindestens mehrere Wochen später.

Zuwachs von Kulturbildern und Elementen des geschichtlichen Lebens: eine Gerichtsszene der kaiserlichen Kommissare; Einblick in das reichsstädtische Leben; ein gewaltsamer Akt ritterlicher Selbsthilfe. — Je mehr diese Szenen durch die Aufführung gewinnen (das hochfahrende Gebaren der kaiserlichen Kommissare, das kriechend gefügige Auftreten der bürgerlichen Ratsherren, das feige Verhalten der Bürger selbst), desto mehr muß hier die innere Anschauung, die Kunst des Sehens, hinzutun. Die Schlußszene dieser Gruppe (der große mit den Leuten Sickingens gefüllte Saal, die eingeschüchterten Räte und Bürger, welche sich langsam hinausziehen, um dann für das Zwiegespräch Götzens und Sickingens Raum zu lassen) wird zu einem reichen Tableau. — Im Gegensatz dazu ist Sz. 5 ein Stilleben anziehendster Art: Götz am Tisch vor der Chronik, Elisabeth mit ihrer Arbeit ihm zur Seite, die Gruppe in der Beleuchtung der trauten abendlichen Kerze, das Ganze ein Gruppenbild aus dem häuslichen Leben eines Ritters, so scharf gezeichnet, daß es ein lohnender Vorwurf für die Kunst eines Malers wäre.

Zuwachs an folgereichen Charakterzügen der bedeutsamsten Persönlichkeiten: die dämonische, vor keinem Mittel zurückscheuende Ehrsucht der Adelheid tritt immer schärfer heraus; die verhängnisvolle Schwermut des aus seinem Kreise gerückten Götz.

Zusammenfassung: Das abscheidende Mittelalter wird nicht nur durch die ritterlichen Gestalten Götzens und Sickingens vertreten, von denen der eine (Götz) ohnmächtig mit der neuen Zeit ringt, der andere sich ihrer

kraftvoll zu bemächtigen trachtet (Sickingens, des Ritters, Trachten nach der Kurwürde), sondern auch durch die Hinweisung auf den Tod des Kaisers Maximilian („er ist nur der Schatten eines Kaisers" Sz. 4, vgl. die Hinweisung auf seinen Tod in Sz. 5), endlich durch den Fernblick auf den ausbrechenden Bauernkrieg. Der sein Leben schreibende Götz schreibt mit der Chronik des „letzten Ritters" zugleich auch die Chronik des abscheidenden Rittertumes. — Die gewaltsame Selbsthilfe trägt auch hier schon einen Widerspruch in sich, den Götzens (seine Auflehnung begründenden) Worte bezeichnend ausdrücken: „ich bin kein Rebell, habe gegen Ihro kaiserliche Majestät nichts verbrochen, und das Reich geht mich nichts an." Das Ganze kennzeichnet sich auch in diesem Akt wieder als ein Ringen von Treue und Untreue. Im Anfang (Sz. 1 und 2) wirkt der an Götz in Akt III begangene Verrat nach; das Eingreifen Sickingens ist eine Tat der Treue; in Sz. 4 handelt es sich um einen neuen gemeinsamen Verrat Adelheids und Weißlingens an Götz, aber auch um einen weiteren Verrat Adelheids an ihrem Gatten, endlich um eine Treue buhlerischer Art, die zugleich ein Verrat ist in dem Verhältnis zwischen Adelheid und Franz („ich fühle deine Lieb und Treue" . . . „wanke nicht von deiner Lieb und Treue", vgl. Akt III Sz. 3 „ich kenne deine Treu"). Das Verhältnis Elisabeths, Lerses und Georgs zu Götz in Sz. 5 wird zu einem Bilde stiller Treue. Der Gegensatz von Ehrlosigkeit und Ehre beherrscht die ganze Handlung des Aktes.

## V. Akt.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Der sehr reiche und anscheinend regellose Gang der Handlung wird durchsichtig, wenn man zunächst die drei letzten Szenen 12—14 (Götzens Ausgang und Ende) als Ausgang (Exodus) des ganzen Dramas abtrennt (Szenengruppe III), sodann die voraufgehende Szenengruppe von Sz. 8—11 (Weißlingens, Franzens, Adelheids Untergang) als eine Mittelgruppe (Szenengruppe II) abgrenzt und die noch übrigen Szenen 1—7 als eine Einheit (Szenengruppe I) betrachtet. — Die Höhepunkte der gesamten Handlung, welche zugleich die verschiedenen Gruppen verbinden, liegen in der Gefangennahme Götzens (Schluß von Gruppe I in Sz. 7: „Götz gefangen"), in der Vernichtung seines Todesurteiles durch Weißlingen und in der darin liegenden Sühne für seinen früheren Verrat („so zerreiße ichs, er lebt!" in Sz. 10), endlich in den Äußerungen tiefsten Grames von seiten des sterbenden Götz, wenn er über den Verlust seiner durch eigene Schuld vernichteten Ehre trauert („meine Wurzeln sind abgehauen, meine Kraft sinkt nach dem Grabe"). — Zur Verknüpfung der Handlung von Gruppe II mit Gruppe I dient der Auftrag Weißlingens am Schluß von Sz. 3.

### I. Szenengruppe. (Sz. 1—7.)

Auch diese Einheit ist deutlich gegliedert: 1. Vorbereitung; der Bauernkrieg; Götz, der Versuchung unterliegend, sagt den Bauern die Hauptmannschaft zu und bricht dem Kaiser sein ritterliches Wort (Sz. 1 und 2).

— 2. die Hauptmannschaft selbst; äußere Gefährdung und innere Konflikte (Sz. 3—5). — 3. der Ausgang; Götz von den Bauern sich lossagend, flüchtig als ein Geächteter unter den Geächteten, den Zigeunern, und schließlich gefangen (Sz. 6 und 7).

1) Vorbereitungen. Sz. 1. Die Greuel des Bauernkrieges, welchen der Aufruhr in der Natur begleitet. Erste Hinweisung auf die Hauptmannschaft Götzens („das gäb' der Sache einen Schein"). Das furchtbar Verantwortungs- und Verhängnisvolle der an Götz nun herantretenden Versuchung wird uns besonders anschaulich und fühlbar gemacht. — Aber auch in der Einzelausführung dieser Szene ist eine planvolle Anlage zu erkennen: der ein vernichtendes Urteil über den Aufstand enthaltende Schreckensruf „des Alten" aus dem Volke, mit welchem die Szene beginnt: „fort! fort! daß wir den Mordhunden entgehen!" wirkt auf uns wie ein Warnungsruf: möchte auch Götz ihnen entgehen! Hinweisungen auf den Aufruhr der Natur zu Anfang und zum Schluß der Szene rahmen dieselbe ein. In der Mitte liegt der Bericht von drei grausigen Beispielen des Verfahrens der Bauern (die Ermordung Dietrichs von Weiler, das Gericht an den Adligen auf der Ebene gegen Heilbronn, die Spießung des Rüxinger). Die Höhe der ganzen Szene bildet die Hinweisung auf die Notwendigkeit einer Hauptmannschaft und auf die Wahl Götzens.

Einzelnes. Von den Namen der Bauern sind Georg Metzler, Wirt zu Ballenberg, Hans Bermetter aus Würzburg genannt Link, Jakob Kohl aus Eibelstadt historisch, „Wild" ein frei, aber sehr bezeichnend erfundener Name. Metzler ist aus I, 1 bekannt; er ragt auch in der Geschichte durch Fanatismus und Tatkraft vor anderen hervor. Hingegen fehlt hier der I, 1 genannte Sievers. — Der Graf Ludwig von Helfenstein war mit einer kleinen Ritterschar vom schwäbischen Bunde beauftragt worden, den Kampf gegen die Bauern zu führen. Bei der Erstürmung der Stadt Weinsberg durch die Bauern geriet er in die Hände seiner blutdürstigen Feinde (der „Mordhunde") und wurde nebst seinen Getreuen von den Bauern in die Spieße gejagt. Von dieser Bluttat schildert Metzler einzelne Szenen. — Die Quelle der Schilderung des Kometen hat Düntzer a. a. O. S. 131 in Sebastian Franks Chronika (erschienen 1531) nachgewiesen. Die Vergleichung ist lehrreich für das Verständnis der dichterischen Arbeit Goethes, der eine Reihe der dort gegebenen Einzelzüge wörtlich benutzt, aber zu einem großartigen Naturgemälde umzuschaffen weiß. Sebastian Frank berichtet von einem „grausamen Kometen", welcher i. J. 1527 gesehen worden sei, und dessen „Übung eine Stunde und ein Vierteil gewähret habe". Er sei „blutfarben oder gelbrot" gewesen, habe „einem gebogenen Arm geglichen, der ein überaus großes Schwert gezückt habe". An dieses Schwertes Spitzen und Seiten seien „drei sehr große Sterne, ein breiter wolkenfarbener Schwanz und viel als lange Spieß gestaltete Striemen gesehen worden; dazwischen viel kleine Schwerter, alles in bleichroter Farbe, auch viel helle und feurige Flammen und viel Angesichter grausams Anblicks, ganz harig an Haupt und Bart. Dies alles ging feindlich, als lägs in blutstriemigem, fließendem

Gewässer, durcheinander zwitzern und sich arbeiten, ohnmaßen grausam anzusehen".

Sz. 2. Max Stumpf lehnt das Ansuchen, Hauptmann der Bauern zu werden, ab, Götz nimmt es, wenn auch unter Bedingungen, an; beide beginnen mit einem schweren Bedenken. Stumpf: „ihr könnt nicht verlangen, daß ich euer Hauptmann sein soll; ich bin pfalzgräfischer Diener, wie sollt ich gegen meinen Herrn führen". Götz: „soll ich mein ritterlich Wort dem Kaiser brechen und aus meinem Bann gehen?" Aber Götz unterliegt der Versuchung. Die psychologische Erklärung dafür liegt in folgendem: Götz hat soeben noch (IV, 5) bekennen dürfen, daß er im Gegensatz zu dem Verrat und Wortbruch, den er so vielfach von anderen erfahren, selbst niemals jemand sein Wort gebrochen, noch seine Ehre dadurch befleckt habe. So knüpft das erste Wort dieser Szene: „soll ich mein ritterlich Wort dem Kaiser brechen?" usw. an die Gedankenreihe von IV, 5 mit der oben genannten Höhe: „sie sollen mir einen stellen, dem ich mein Wort gebrochen", an; und er gibt den Empfindungen des Abscheus, daß eine Gemeinschaft mit dem „schändlichen rasenden Wesen" der Bauern unverträglich mit seiner Ehre sei, den stärksten Ausdruck in den folgenden Worten: „eher sollt ihr mich totschlagen wie einen wütigen Hund, als daß ich euer Haupt würde!" — Aber dennoch wird die Versuchung seiner Herr; denn sie findet ihn empfänglich: seine Natur ist ungebändigter Tatendrang, und er hat ein berechtigtes Verlangen, der unnatürlichen, ihm aufgezwungenen und unerträglichen Untätigkeit ein Ende zu machen; sodann ist ihm das ursprünglich nicht unberechtigte Trachten der Bauern nach Selbsthilfe sympathisch, weil seine kraftvolle Persönlichkeit sich selbst jederzeit für berechtigt gehalten hatte, zur Selbsthilfe zu greifen.

Nur nebenbei wird die Gefahr angedeutet, die nicht nur für Götz, sondern auch für die Seinigen eine Ablehnung der Hauptmannschaft mit sich bringen würde. Kohl: „Götz, sei unser Hauptmann oder sieh zu deinem Schloß und deiner Haut". Eine stärkere Hervorhebung dieses Beweggrundes würde Götz zu sehr unter dem Drange der Notwehr handeln lassen und seine Entschlußfreiheit beeinträchtigen. Vielmehr wird ihm die Übernahme der Hauptmannschaft sogar von einer idealen Seite dargestellt; er meint, er könne als Hauptmann der Bauern die an sich berechtigte Bewegung aus den Bahnen wilder Empörung in geordnete Wege leiten, den Greueltaten, die sie führerlos begangen hatten, ein Ende machen. „Die Fürsten werden dir Dank wissen, ganz Deutschland", sagt selbst M. Stumpf; „es wird zum Besten und Frommen aller sein. Menschen und Länder werden geschont werden". So unterliegt er der dämonisch ihn lockenden und berückenden versucherischen Gewalt, und in dem Wahn, es versuchen zu können, erklärt er sich im raschen Umschlag, der seiner tatkräftigen und tatendurstigen Natur entspricht, bereit, ihnen „zu ihren Forderungen behilflich zu sein, daß sie ihre Rechte und Freiheiten wiedererlangen", verbindet sich ihnen durch Wort und Handschlag auf vier Wochen und wird durch solchen Vertrag mit den Bauern wort- und vertragsbrüchig an

dem Kaiser. Verstrickung in eine schwere Schuld, die uns zugleich erklärlich und entschuldbar erscheint und um so tragischer wirkt, weil der Entschluß Götzens ein Bruch mit seiner ganzen Vergangenheit und der Handlung von Akt I—IV, eine Selbstvernichtung seiner ritterlichen Ehre bedeutet und ihn mit innerer Notwendigkeit verhängnisvoll dem Untergang entgegentreiben muß. Er greift nicht nur zu demjenigen Mittel, das als ein Mittel der Befreiung aus einer ihm unerträglichen Lage so verführerisch neben dieselbe gelegt war, zum Wortbruch, ohne die in der Ferne gezeigte Möglichkeit einer ehrenvollen Lösung abzuwarten (IV. 3, Berufung durch den Kaiser oder Sickingen), sondern er verbindet sich obenein mit einer ehrlosen Sache und ihren ehrlosen Vertretern, den „Rebellen und Räubern", während er vorher die Bezeichnung „Rebell" als höchste Beleidigung seiner Ehre empfunden hat, s. oben zu IV, 5. S. 35. Somit kämpft er von vornherein mit gebrochenem Schwert; es klingt deshalb wie tragische Ironie, wenn er, selbst vertragsbrüchig, an die Bauern die Forderung stellt: „gelobt mir, den Vertrag, den ihr mit mir gemacht, schriftlich an alle Haufen zu senden, ihm bei Strafe streng nachzukommen". Auch liegt etwas von tragischer Ironie in der Bestellung an seine Gattin: „sie soll bald Nachricht von mir haben". Sie wird von ihm Nachricht haben, welche sie in das tiefste Herzeleid versenkt (Sz. 4). Der Schluß der Szene eröffnet vollends den Einblick in die widerspruchs- und verhängnisvolle, auch äußerst bedrohte Lage Götzens. Metzler und Link wollen von einem Vertrage nichts wissen, nennen den, welcher dazu geraten, also Götz, einen „Fürstenknecht" und drohen den „Verrätern" und „Verträgern" die Köpfe abzuschlagen. Das Grollen des gegen Götz heraufziehenden Gewitters ist Vorbereitung auf die Erfahrungen, die Götz selbst machen wird, wenn ihm Sz. 5 die Worte „feiger Kerl" und „Fürstendiener" ins Angesicht geschleudert und er persönlich bedroht werden wird. In ähnlicher Weise ist eine Verbindung edler, idealer Naturen mit unedlen gemeinen Elementen, welche jene dann zu sich herab in das Verderben ziehen, durchgeführt in Schillers Räubern (Karl Moor und ihm gegenüber Spiegelberg und seine Genossen), im Fiesco (der ideale Republikaner Verrina und die sich an ihn hängenden gemeinen Revolutionäre Calcagno, Sacco), selbst im Wallenstein, wenn dieser durch Kreaturen wie Isolani und Illo herabgezogen wird.

2) Die Hauptmannschaft. Sz. 3. Äußere Gefährdung Götzens. Weislingen zieht an der Spitze des vom Schwäbischen Bunde gestellten Aufgebotes gegen Götz, „den Rebellen"; der direkte Zusammenstoß der beiden Helden des Dramas wird angekündigt. Seitenstück zu der Reichsexekution in Akt III, wo Weißlingen es noch vermieden hat, dem Götz persönlich im Felde entgegenzutreten. Daneben bereitet Weißlingen in tragischer Verblendung seinen eigenen Untergang vor; der kategorische Befehl, welchen er an Adelheid schickt, um ihren Willen sich untertan zu machen („sag ihr, sie soll wollen"), treibt diese zur letzten Entscheidung, und Franz, der Verräter, wird zum Überbringer seines Befehles gemacht.

Sz. 4. Die schweren inneren Konflikte, welche Götzens verhängnisvoller

Entschluß heraufbeschwor, werden in den bangen Ahnungen seiner treuen Gattin wie in einem objektiven Spiegelbilde gezeigt. Sie selbst kann ihn nicht verteidigen, wenn man ihn als einen wortbrüchigen Verräter, der seinen Bann gebrochen habe, als Rebellen und Genossen von Missetätern und Mördern bezeichnet, und auch er selbst wird auf solche Anklagen nicht sagen können: nein! Höhe: „er hat sich zu Rebellen, Missetätern, Mördern gesellt, ist an ihrer Spitze gezogen; sage nein!" — Diesen Stimmen der Selbstanklage gegenüber müssen die anderen verstummen, die sein Verfahren beschönigen, entschuldigen, selbst rechtfertigen könnten. Neuer Hinweis auf die Verschlingung von Recht und Schuld; aber die Schuld tritt nun in den Vordergrund. Dazu neuer Ausblick auf die äußere Gefährdung Götzens. Sein graues Haupt ist als das eines Rebellen dem Schafott verfallen. — Die Treue der Gattin (im Gegensatz zur Untreue Adelheids in Sz. 8), aber auch Lerses, den „alle Gefahren des schmählichsten Todes von Götz nicht getrennt haben würden, wenn Elisabeth nicht seiner Hilfe bedurft hätte", und vor allem Georgs, dessen schuldloses Geschick in das nicht schuldfreie seines Herrn hineinverstrickt wird (vgl. zu Sz. 14), der aber auch so das Los seines Herrn in Treue zu teilen entschlossen ist.

Sz. 5. Steigerung der inneren Konflikte (a) und der äußeren Gefährdung Götzens (b). Meisterhafte Verflechtung dieser beiden Motive: Götzens Seelenqualen im Hinblick auf das rasende Treiben der Mordbrenner und auf den Brand von Miltenberg („halten sie so den Vertrag? könnt' ich in Ehren von ihnen kommen! ich sage mich von ihnen los") (a). Die warnende Mitteilung des Unbekannten über die Bedrohung seines Lebens (b); Götzens Antwort und seine Bereitwilligkeit, die Schuld zu sühnen („es sei drum! so ist mein Tod der Welt das sicherste Zeichen, daß ich nichts Gemeines mit den Hunden gehabt habe"), und sein Schmerz, des unschuldigen Georg Geschick in das seinige verflochten zu haben (a), die Bedrohung seines Lebens und der Angriff auf seine Ehre durch Metzler und Kohl („mit dir feigem Kerl! Fürstendiener!"), endlich seine Bedrohung auch von seiten der äußeren Feinde, seine schwere Verwundung und seine Verfolgung durch Weislingen (b). — Die Vernichtung der Heldenehre Götzens durch die Beschimpfung „feiger Kerl" und durch die Anklage seines Gewissens, sowie das sehnende Verlangen, seine Schuld zu sühnen, fallen zusammen. Der Ausblick auf ein schimpfliches Ende („es ist noch Gnade, wenn wir heimlich im Gefängnis dein Todesurteil vollstrecken") macht den Beschluß; aber auch Weislingens Triumph, wenn er sich am Ziel dünkt („du kannst freier atmen, törichtes Herz"), ist zugleich ein Geständnis innerer Pein und deutet auch für ihn auf einen anderen Ausgang hin.

Einzelnes. Georg tritt als stumme Person hier zum letztenmal auf; Götz selbst sendet ihn in den Tod. Sein vierfacher Schmerzensruf: „Georg, Georg" usw. ist wie der Ausdruck einer Ahnung seines grausamen Geschickes, das erst in Sz. 14 voll enthüllt werden wird. — Elisabeth bangend vor der Rückkehr des Gatten; nichts ist bezeichnender für Götzens verhängnisvolle Lage, als dieser Zug; „er wird nicht sagen können: nein";

vgl. das ähnliche Motiv in Sophokles' Aias 194 ff. — „Sie sollen einen Zigeuner zum Hauptmann machen, nicht mich." Der Spott wirkt wie tragische Ironie, wenn wir uns sagen, daß die Zeit nicht fern ist, wo er, selbst verachtet und geächtet, bei dieser verachteten und geächteten Menschenklasse Schutz suchen und allein ihn finden wird. — „Du darfst meinen Namen nennen, und meine Kinder werden sich dessen nicht schämen." Noch einmal richtet sich der Held, obwohl schon im tiefsten Mark verwundet, auf und beruft sich, im Gefühl voller sittlicher Erhabenheit über diese Mordgesellen und im Bewußtsein, durch Reue und Leiden einen Teil seiner Schuld schon gesühnt zu haben, auf die Ehre seines Namens.

3) Ausgang des Kampfes. Sz. 6 und 7. Von dem Zigeunerleben zeigt der Dichter nur so viel, um die armselige Existenz dieser verachteten und geächteten Menschenklasse anschaulich zu machen, das wenige aber in scharfer Gliederung: die Wohnstätten = Gruben mit einem Strohdach darüber; die Nahrung = Hamster, Feldmäuse, Hasen u. dgl.; der Erwerb = geheischt, erbettelt und erstohlen; das Innen- und Gemütsleben = ein Leben in den Mythen des Volkes, sie vernehmen noch leibhaftig des wilden Jägers Jagd; die wesentlichsten Charakterzüge = naive Gastfreundschaft, bewunderndes Verständnis für urwüchsige Heldenkraft und für die Äußerungen der Selbsthilfe („die Bauern rauben selbst; ist's uns wohl vergönnt"), endlich die Treue. Selbst das Beiwerk ist kein wucherndes mehr, denn die Jagd des wilden Jägers begleitet den Aufruhr in der Natur und den Aufruhr unter den Menschen, vgl. Sz. 1. — In diesen Kreis verachteter und geächteter Menschen tritt nun Götz, allein (ohne Georg, Lerse, die Bauern), auch verachtet und geächtet, von schweren Wunden ermattet, wehrlos und schutzlos, tiefsten Gram im reuigen Herzen, und findet eine Zuflucht, Schutz, ja begeisterte Anerkennung, die bereit ist, für ihn „Leben und Blut zu lassen". Diese Anerkennung in diesem Zeitpunkte wirkt wie tragische Ironie, aber zugleich wie ein letztes Aufleuchten vom Glanze der Heldenehre Götzens, ein flackernder Schein vor dem Versinken. Hier noch einmal ein Lied von der Treue (Götz: „die wilden Kerls, starr und treu"). Der Ausruf: „Heiliger Gott, du endest gräßlich mit mir!" ist wie ein Aufschrei einer Sühne für schwere Schuld, aber auch (erste) Hinweisung auf eine über den Geschicken der Menschen erhaben waltende göttliche Gerechtigkeit.

In jähen Schlägen folgt dann die Katastrophe: die Bündischen brechen herein, Götz zur letzten Heldenwehr bereit („zum letztenmal sollen sie meinen Arm fühlen; ich bin so schwach noch nicht"), der Zigeunerhauptmann für ihn getötet, Götz gefangen. — Reiche Verwendung hochpoetischer Mittel: der Kontraste und Peripetie zu Anfang und zum Schluß der Szene, nicht nur in den daselbst vorgeführten Situationen, sondern auch im Rückblick auf frühere, wenn z. B. gerade der von Götz Sz. 5 spottweise genannte „Hauptmann der Zigeuner" („sie sollen einen Zigeuner zum Hauptmann machen, nicht mich") nunmehr ihm allein ein Beistand und Schutz wird. Ein anderer Gegensatz liegt in der Gegenüberstellung von Kaiser und Zigeuner in Sz. 7 („o Kaiser, Kaiser! Räuber beschützen deine Kinder").

Einzelnes. Die Sprache ist hier besonders mundartlich gewählt: Hink = heute Nacht; bissen = gebissen; biete den andern = entbiete; geheischen; gewohne; ist's Friede, daß du kommst (vgl. 1. Sam. 16, 4) u. dgl. m. — Das Zelt des Hauptmannes ist für Sz. 7 gewählt nicht nur aus Lust am Szenenwechsel, sondern zur Veranschaulichung der Gastlichkeit; hier nimmt man ihn auf, verbindet seine Wunden, bietet ihm ein Feiertagswams an. — Es ist ein feiner Zug, daß Götz, „der letzte Ritter", wenn auch sich fast verblutend, noch einmal zu Roß steigt und hoch zu Roß gefangen gegenommen wird.

II. Szenengruppe. (Sz. 8—11.)

Inhalt der Handlung ist das gewaltsame Ende Weislingens, Franzens und Adelheids, die Verurteilung Götzens zum Tode und seine Begnadigung.

Sz. 8. Die Handlung spielt im Schlosse Adelheids („hier weiß er mich in Sicherheit . . . er will mich auf seine Güter; dort hat er Gewalt" usw.); sie knüpft unmittelbar an die Handlung von Sz. 3 an; die dämonische Natur des herrschsüchtigen Weibes bäumt sich auf gegen jeden Zwang („er oder ich! der Übermütige! mir drohen!"). Die Ketten, an denen Weislingen unmännlich getragen hat, sollen ihn nun erwürgen. Höhe in dem Verrat der Adelheid sowohl im Hinblick auf ihr buhlerisches Verhältnis zu Franz, als im Hinblick auf ihren teuflischen Mordanschlag gegen den Gatten. Zugleich ist ihre Falschheit zu einer vollendeten geworden: „keine Wut! du sollst einen Brief an ihn haben voll Demut, daß ich gehorche" usw.

Sz. 9. Dieselbe ist Fortführung der Handlung von Sz. 4 (Elisabeth: „da ist's nun, wie mir alles ahnete"). Zusammenfassung der Leiden Götzens: gefangen, als Meuterer, Missetäter in den tiefsten Turm geworfen, „sein Alter, seine Wunden, ein schleichend Fieber und mehr als alles das, die Finsternis seiner Seele, daß es so mit ihm enden soll". Das nagende Bewußtsein, durch eigene Schuld den Glanz seines Heldenlebens und seiner Heldenehre ausgelöscht zu haben führt die Nacht der tiefsten Schwermut in seiner Seele herauf. Das Leiden ist ein übergewaltiges im Verhältnis zu seiner Schuld, es wirkt deshalb tragisch im eigentlichen Sinne; aber sein Los würde allzu furchtbar erscheinen, wenn er wirklich dem Henkerbeile Weislingens verfiele, und es würde die Erscheinung des Erhabenen, die in Götzens Heldentum immer noch dargestellt bleibt, allzusehr verkümmert werden, wenn die diabolische Konsequenz des Bösen in Adelheid und Weislingen über eine Verschuldung triumphierte, welche in einer edlen Natur und in einem idealen Wollen ihre Wurzel hatte. Wird uns damit eine äußere und innere Sühne für die Verschuldung Götzens gezeigt, so verlangen wir, um einen vollbefriedigten Eindruck mit hinwegzunehmen, weit mehr noch eine Sühne für das unlautere, ränkevolle Treiben Weislingens und der Adelheid. Weislingen aber hat eine doppelte Schuld zu sühnen, den Verrat an Götz und an der Maria. Diese Sühne wird in dieser Szene kunstvoll und doch sehr ungezwungen vorbereitet; Weislingen ist Kommissar, welcher

das Urteil über die Rebellen zu sprechen und an ihnen zu vollziehen hat; das wird für Elisabeth und Maria „ein Strahl von Hoffnung".

Sz. 10. Der Schauplatz (Weislingens Schloß) ist uns aus Götzens Schilderung I, 5 bekannt. Die dortigen Worte Götzens „die Fenster des großen Saals gehen steil herab aufs Wasser" machen erst den Selbstmord Franzens recht verständlich. Die Szene ist nicht nur äußerlich, sondern auch nach der inneren Entwickelung der Handlung deutlich gegliedert.

a) Im Eingang ein Monolog Weislingens. Sein leiblicher und seelischer Zustand; er ist zum Tode krank und von innerer Qual gefoltert. Er hat endlich sein Ziel erreicht; durch sein, des Kommissarius, Wort ist Götz zum Tode verurteilt, und nun bebt er wie ein Missetäter vor dessen Traumgestalt. Sie zeigt ihm den verurteilten Götz als einen dennoch Triumphierenden, sittlich über ihn Erhabenen (statt einer ritterlichen Herausforderung hat er nur einen Blick der Verachtung für den Gegner). Diese sühnende Reue Weislingens und seine stillschweigende Anerkennung der überlegenen Hoheit Götzens werden zu einem Anfang der Wiederherstellung des durch schwere Schuld gefallenen Helden Götz. — In den folgenden Worten: „wir Menschen führen uns nicht selbst; bösen Geistern ist Macht über uns gelassen, daß sie ihren höllischen Mutwillen an unserem Verderben üben", bezeugt er in richtiger Selbsterkenntnis die dämonischen Mächte der Leidenschaft, die auch ihn besessen haben (vgl. unten Maria: „deine Seele ist bis in ihre innersten Tiefen von feindseligen Mächten besessen"), ebenso aber auch das Walten von höheren über den Menschen sich erhebenden und ihn führenden Mächten (Vorbereitung auf das spätere Zeugnis von dem Walten einer göttlichen Gerechtigkeit). Die unruhige Sprache des Monologes, besonders im Anfang — kurze, zerhackte und abgerissene Sätze —, entspricht der krankhaften Unruhe des Sterbenden.

b) Weislingen und Maria; eine Wiedererkennung. Maria erscheint als Bittflehende, „des Bruders Leben von Weislingen zu erflehen", in Wahrheit diesen von der letzten, schwersten, unsühnbaren Verschuldung, „dem abscheulichsten Morde", zurückzuhalten. Sie wird ihm zu einem Beistand in seiner Todesstunde. So sammelt sie feurige Kohlen auf das Haupt ebendesselben, der einst zum Verräter auch an ihr geworden war. — Gegenüberstellung der kurzen bezeichnenden Charakteristik Götzens: „er ist unschuldig, so strafbar er scheint" (treffende Bezeichnung der verhängnisvollen Verschlingung von Verschuldung und Berechtigung in seinem Tun) und Weislingens: „deine Seele ist bis in ihre innersten Tiefen von feindseligen Mächten besessen." — Die Wirkung der Erscheinung Marias auf Weislingen ist anfangs die einer Vision; dann bereitet sie ihm die Qualen der Hölle mit der Verzweiflung eines von Reue über zwiefachen Verrat erfaßten Gewissens, endlich führt sie in rascher Wendung seinen Entschluß herbei, sich durch Sühne, soweit es möglich ist, dieser Schuld zu entledigen. Diese Wendung vollzieht sich, als Maria seinen Worten: „du kommst, mich in Verzweiflung zu stürzen", das andere entgegengesetzt hat: „wenn du fähig wärst, sein graues Haupt — Weislingen, wir würden verzweifeln!" Der

Dichter läßt hier Maria aus leicht erklärlichen Gründen das Alter des Helden in etwas übertreibender Weise betonen. Nach den allgemeinen Verhältnissen müßte Götz im rüstigen Mannesalter stehen.

Ein Zwischenstück ($\beta$) in dieser Szeneneinheit (b) ist das letzte Auftreten Franzens mit seinen inhaltreichen Enthüllungen und katastrophischen Folgen. Es drängen sich von Handlungen hier zusammen: die Begnadigung Götzens (durch Zerreißung des schon ausgefertigten Todesurteiles), die Benachrichtigung Weislingens, daß er, durch sein Weib vergiftet, selbst dem Tode unrettbar verfallen sei, endlich der Selbstmord Franzens als Nemesis für seinen Verrat, der bis zur Ermordung seines Herrn vorschritt.

Es folgt die Fortsetzung von b) (Weislingen und Maria) mit versöhnendem Ausgang. Mit der tatsächlichen Sühne, welche Weislingen durch die Begnadigung Götzens vollzogen hat, verbindet sich eine Sühne des Bekenntnisses (1) in dem Bekenntnis Gott dem Herrn gegenüber: „du bist ein furchtbarer Rächer, Gott"; ausdrückliche Hinweisung auf die über den Menschen erhabene, ihn richtende göttliche Gerechtigkeit (vgl. das andere oben genannte Bekenntnis: „wir Menschen führen uns nicht selbst" usw.); (2) in dem Bekenntnis Maria gegenüber: „warum bist du gekommen, daß du jede schlafende Erinnerung meiner Sünden wecktest!" Ihre Anwesenheit ist ihm Qual und letzter Trost zugleich, sie sichert ihm selbst volle Vergebung der an ihr begangenen Schuld zu („vergesse dir Gott so alles, wie ich dir alles vergesse") und tröstet ihn mit der Verweisung auf das göttliche Erbarmen („kehre dein Herz zu dem Barmherzigen! . . . er wird sich deiner erbarmen: . . . erbarme, erbarme dich seiner! nur Einen Blick deiner Liebe an sein Herz" usw.). Eine neue Erscheinungsform der Treue.

Im Vergleich zu dem gräßlichen Untergang Weislingens, der „in dem fürchterlichen Streit des Lebens und des Todes die Qualen der Hölle" erduldet, erscheint das Los Götzens, so schwer er auch leidet, als ein mildes. Auch darin liegt etwas von einem versöhnenden Abschluß.

Sz. 11. Eine Femgerichtsszene, das Gericht über Adelheid. Sie, die Schuldigste, wird des gewaltsamen Todes durch Hinrichtung („Strang und Dolch") sterben, den sie für Götz herbeizuführen bemüht gewesen war. Das irdische Gericht wird zu einem Werkzeug der göttlichen Gerechtigkeit. Darauf deutet der Eingang („ihr schwuret, zu strafen im Verborgenen, Gott gleich") und der Ausgang („ihr strafet im Verborgenen, Gott gleich") ausdrücklich hin. Wir erfahren zugleich, daß Weislingens Tod inzwischen erfolgt ist („der Mann ist tot"), und sind gewiß, daß dieses Urteil (an der Adelheid) sicher wird vollstreckt werden. So muß, da die staatliche Gerichtsbarkeit versagt, die heimliche richterliche Tätigkeit des Volkes eingreifen, um das Verbrechen zu sühnen. Die Femgerichte hatten sich mit kaiserlicher Förderung aus den alten gräflichen Landgerichten Westfalens entwickelt. Sie erreichten ihre Blüte in den schlimmen Zeiten des 15. Jahrhunderts und dehnten damals ihren Wirkungskreis über Westfalen bis nach Süddeutschland, Böhmen und den preußischen Ordenslanden aus. Die Gerichtssitzung selbst hat Goethe mit dichterischer Freiheit behandelt. Nach Lindner (die Feme,

1888) fanden die Verhandlungen im Freien und bei Tage statt, auch waren die Richter nicht vermummt, doch war den Eingeweihten strengste Geheimhaltung aller Femsachen (bei Todesstrafe) auferlegt (vgl. auch Schröder: Rechtsgeschichte[3], S. 568 ff.). Beachtenswert ist an der Goethischen Szene vor allem auch die gehobene Sprache und der versähnliche Rhythmus.

### III. Die Ausgangsszenen. (Sz. 12—14.)

Götzens Ende. Auch hier ist der Bau vollkommen durchsichtig. Sz. 12 wird Übergangsszene zur Verbindung der folgenden Handlung mit der voraufgehenden, aber sie ist auch nicht ohne ein inneres Motiv. Die treibende Unruhe Marias ist nicht nur ein Zeugnis ihrer treuen Schwesterliebe, welche die rettende Botschaft dem geliebten Bruder so bald wie möglich kundtun möchte; sie sagt uns auch, daß Eile not tut, wenn diese Botschaft ihn noch erreichen soll. — Sz. 14 erste Hälfte (a) Elisabeth und Maria ist Zwischenszene mit den zusammenfallenden Botschaften vom Tode Weislingens, von der Begnadigung Götzens, der Gefährdung Sickingens, dem Heldentode Georgs. In diese Botschaften teilen sich die Frauen; die Höhe liegt in der Nachricht vom Heldentode Georgs (er stirbt den Tod aufopfernder Treue, ein Gegenbild zu dem Tode des verräterischen Franz) und von der folternden Sorge Götzens um ihn. — Sz. 13 und 14 zweite Hälfte (b) sind das Kernstück dieser Szenengruppe und stehen untereinander wieder in dem Verhältnis, daß Sz. 13 Vorbereitung wird auf Sz. 14 b. Denn wenn Sz. 13 Götz innerlich schon gebrochen und vernichtet zeigt, so erhält sein Herz den letzten Stoß mit der Nachricht vom Tode Georgs (Sz. 14); der Tod wird für ihn selbst sodann ersehnte Erlösung von allem Leid.

Sz. 13. Das Charakteristische der Seelenstimmung Götzens: seine Seele ist Finsternis (vgl. oben Sz. 9 „die Finsternis seiner Seele"); sie „verglüht in sich selbst" unter dem Bewußtsein, verstümmelt zu sein an seiner Hand, seiner Freiheit, seinen Gütern, vor allem an seinem guten Namen; „es ist nicht Weislingen allein, nicht die Bauern allein, nicht der Tod des Kaisers und seine Wunden, — es ist alles zusammen", vornehmlich aber das Bewußtsein, selbst durch eigene Schuld seine Heldenehre vernichtet zu haben (also ein übergewaltiges Leiden), und nur ein Gedanke ist noch quälender: daß Georg schuldlos durch ihn in sein Geschick mit hinein verflochten sei. Aber wenn er sich bewußt ist, daß es göttliche Gerichte sind, die ihn niedergeschlagen haben („wen Gott niederschlägt, der richtet sich selbst nicht auf" . . . „Sein Wille geschehe"), und wenn er mit so unmittelbarer Hinweisung auf die Erhabenheit des göttlichen Willens das Walten einer göttlichen Gerechtigkeit anerkennt, so wird er durch diese Beugung unter den göttlichen Willen, obwohl äußerlich vor der Welt in seinem Dasein vernichtet und obwohl innerlich durch sein Schuldgefühl gebrochen, dennoch für uns wiederum zu einer erhabenen Erscheinung (Erhabenheit des Leidens und Duldens, passives Heldentum; „meine Stunde ist kommen, ich hoffte, sie sollte sein wie mein Leben. Sein Wille geschehe").

Sz. 14 b. Der Abschied vom Leben. Der Eingang ist idyllisch; so schon in dem Schluß von Sz. 13, wenn Götz verlangt, auf eine halbe Stunde in das Gärtchen des Wächters gelassen zu werden, „daß er der lieben Sonne genieße, des heiteren Himmels und der reinen Luft"; daran schließen sich als Fortführung die ersten Worte Götzens in dieser Szene: „wie wohl ist's einem unter deinem Himmel! wie frei! Die Bäume treiben Knospen, und alle Welt hofft." Der Ausgang wird katastrophisch: die Nachricht vom Tode Georgs bricht ihm das Herz. — Kunstvolle Ausführung im einzelnen: das Wohlgefühl der Freiheit im Eingang („wie wohl" . . . „wie frei!"), die Begrüßung der durch den Tod ihm gebrachten Freiheit zum Schluß („himmlische Luft — Freiheit! Freiheit!"). — „Meine Wurzeln sind abgehauen, meine Kraft sinkt nach dem Grabe." Die treffendste Bezeichnung seines ganzen Zustandes; es bedarf nur noch eines Stoßes, um den Baum zu Fall zu bringen. Dieser Stoß ist mit der Botschaft von Georgs Tode gegeben: „Georg ist tot, stirb Götz!" Vgl. die gleichlautenden Worte Weislingens in Sz. 10: „meine Kraft sinkt nach dem Grabe". Da der erste Entwurf nur diese Worte Weislingens kennt, die zweite Bearbeitung die gleichlautenden Worte Götzens der sonst fast unveränderten Sz. 14 b hinzufügt, so darf man einen beabsichtigten Parallelismus annehmen, der zugleich den Kontrast in dem Verhältnis beider fühlbar macht. — In der Mitte liegt der Abschied vom Leben; Götz gedenkt des Sohnes, der im Kloster ist, der Gattin und des Hochzeitstages, des alten Vaters und seines Segens, des treuen Genossen Lerse und seines Beistandes wie einst im Gefecht, so jetzt in der Todesstunde, seines Lieblings Georg, den noch einmal zu sehen, an dessen Blick sich noch einmal zu wärmen er eine tiefe Sehnsucht hat. In jedem Satz liegt innerstes und weihevollstes Empfindungsleben; mit jeder Namensnennung verbindet sich eine bedeutsame Beziehung auf bedeutsame Erlebnisse. Daß er des Hochzeitstages gedenkt und des segnenden alten Vaters, ist ein Motiv von höchster Schönheit, vgl. die homerische Verwendung desselben Ilias XXII, 469 ff. und XXIV, 486 ff. Die Grundstimmung, daß er „der letzte seines Geschlechts", „der letzte Ritter" ist, erreicht ihre Höhe, als er die stumme Botschaft vom Tode Georgs vernommen hat („du hast dich selbst überlebt, die Edlen überlebt"). Der Sohn ist von der Art des ritterlichen Hauses gewichen, und den Liebling, der als Ersatz des Sohnes ihm gelten konnte und seinem Herzen nahe war wie ein Sohn, hat seine Verschuldung in den Tod gesandt; aber jener ist den Heldentod gestorben, und der Hinblick auf dieses Los wird ein versöhnender Trost. — Ausblick in die Zukunft einer verderbten Welt, der Untreue, des Betruges und der List, welche die Edlen umstricken wird, und der entnommen zu werden nach dem Tode Selbitzens (vgl. III, 15), Georgs und des guten Kaisers ihn sehnlichst verlangt; so ist der Tod ihm Erlösung und ein Übergang zur Freiheit. — Epilog des Dichters in dem Wehruf Marias: „edler Mann! edler Mann! wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß!" und in dem Wehruf Lerses: „wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt!"

### Rückblick.

Die Örtlichkeiten sind in Gruppe 1 durch den Bauernkrieg gegeben: ein Dorf, das geplündert wird; ein freies Feld mit brennenden Dörfern und einem Kloster in der Ferne; eine Gebirgsgegend mit einer Mühle in der Tiefe; ein „wilder Wald", in welchem der ausgestoßene Götz eine Zuflucht sucht; zuletzt ein bergendes Zelt, das den wunden Helden aufnimmt, und dann einmal inmitten dieser fremdartigen Bilder das heimatliche Schloß Jagsthausen. Bedeutsamer Gegensatz. — In Szenengruppe 2 und 3 sind es aus früheren Akten bekannte Ortschaften: Weislingens Schloß und Heilbronn, aber nun der Lage entsprechend ein Gefängnis (Thurn) und seine Umgebung; daneben unbestimmte und ganz allgemein gehaltene Örtlichkeiten: der Hof einer Herberge; ein finsteres enges Gewölbe.

Der Zeitverlauf stellt in Gruppe 1 und 3 eine einheitliche Folge dar; Gruppe 2 füllt in berechneter Weise mit der Handlung seiner Verurteilung zum Tode und der Vernichtung des Todesurteiles die Zwischenzeit aus, die zwischen der Gefangennehmung Götzens und seinem Ende liegt. Endlich wird innerhalb dieser 2. Gruppe selbst die Zwischenzeit, welche zwischen Sz. 8 und Sz. 19 anzunehmen ist, auf ungezwungenste Weise durch die Handlung von Sz. 9 ausgefüllt.

Kulturbilder und Elemente des geschichtlichen Lebens: ein Volksaufstand mit Ausblick auf seine Greuel; Zigeunerleben; das Femgericht. — Situationsbilder zur Übung der Kunst des Sehens: die Landschaftsbilder mit Feuersbrünsten und den feurigen Erscheinungen am nächtlichen Himmel; das Gericht an den dreizehn Adligen auf der Ebene bei Heilbronn; die grause Gerichtssitzung der Feme „im finstern engen Gewölbe"; das idyllische Gruppenbild im Gärtchen am Turn. Vor allem fordern die Szenen 6 und 7 (Götz bei den Zigeunern), wo jeder Zug, ja fast jeder Satz eine Handlung in sich schließt, die ergänzende Tätigkeit der Phantasie heraus.

Zuwachs an bedeutsamen Persönlichkeiten: die Führer der Bauern; unter ihnen sind besonders charakteristische Typen Metzler und Link, die fanatischsten Rebellen.

Zuwachs an bedeutsamen Charakterzügen. Es kann sich in diesem Akt nur um eine letzte Vollendung der Charakterzeichnung handeln. So kommt zu den bisherigen Zügen in dem Bilde Götzens als ein neuer hinzu: die Schwäche, mit welcher er der Versuchung unterliegt; die hat freilich ihren tiefsten Grund in einem Heldenmut, der versucherisch die Gefahr herausfordert, mit einem verhängnisvollen „Versuch", im Grunde also auch mit der „Versuchung" selbst spielt und insofern selbst etwas Dämonisches in sich birgt. — Im übrigen bringt der Akt die Kehrseite seines Heldensinnes zur Anschauung, „die Finsternis seiner Seele" nach dem Fall, die sein Schuld- und Schamgefühl, selbst sein Heldentum und seine Heldenehre vernichtet zu haben, über sie heraufführt. Es ist gewiß von hoher psychologischer Wahrheit, wenn Götz, der „alles in allem ein Mann war in jenem schönsten und höchsten Sinne, der Täter seiner Taten, ganz allein auf sich stehend, niemandem

untertan als Gott, Treue haltend und von anderen Treue erwartend" (Bulthaupt a. a. O. S. 72), nachdem ihm durch eigene Schuld das genommen ist, was seiner ganzen Persönlichkeit den sittlichen Wert und Halt gab, auch völlig zusammenbricht und ein Nichts sich fühlt, ja mehr als ein Nichts. Er stirbt an diesem Gefühl und an dieser Schwäche; aber nicht, wie Bulthaupt meint, „als ein alter, gebrechlicher Mann, weniger an seinen Wunden, als an allgemeiner Schwäche." Auch die Bezeichnung „alter" ist unzutreffend. Adelheids Natur offenbart sich in der teuflischsten Gestalt. Die edlen Züge in Weislingens Natur (s. oben S. 14, 16) leuchten noch einmal auf; er hat, indem er einer Sühne fähig ist, noch Kraft zum Guten. Vor allem gewinnt in diesem Akt der Charakter Marias an Vertiefung; sie wird nicht nur ein Bild seelenvoller Teilnahme, aufopfernder Liebe und Treue, sondern der kühne Schritt, den sie zur Rettung ihres Bruders wagt, gibt ihr auch etwas Heroisches und macht die Schwester des Götz, die sonst so wenig ihm ähnlich zu sein scheint, ihrem Bruder ebenbürtig.

Zusammenfassung: Die früheren Konflikte Götzens mit den gegebenen Verhältnissen erscheinen nunmehr nur als Vorspiel zu dem großen Zusammenstoß während seiner Hauptmannschaft unter den aufständischen Bauern. Mit diesem Konflikt verbindet sich auch der Zusammenstoß zweier Weltalter, nur daß das Verhältnis Götzens zu den aufständischen Bauern insofern einen Widerspruch in sich trägt, als die Bauern als Vertreter der neuen Zeit gelten müssen, während Götz sonst für die alte Zeit streitet. Verrat bis zur Vernichtung des Gegners: Weislingen an Götz (Todesurteil); Adelheid und Franz an Weislingen (Mord); dazu tritt als ein Neues der Wortbruch Götzens selbst an dem Kaiser und anderseits der Vertragsbruch der Bauern an Götz. Die Treue bis zum Tode in dem Verhältnis Lerses zu Götz, in der Fürbitte Marias, in der Aufopferung Georgs.

## C. Zusammenfassung.

### 1. Der historische Gehalt.

Das Stück spielt in einer Zeit, die einen entscheidenden Wendepunkt in unserer deutschen Geschichte darstellt, in den Übergangsjahren vom Mittelalter zur Neuzeit; sie werden äußerlich bezeichnet als die letzten Regierungsjahre des Kaisers Maximilian I., dessen Tod (1519) die letzte Szene des Schauspiels (V, 14) meldet. Derartige Übergangsepochen sind immer Zeiten des Kampfes. Die absterbenden Mächte der Vergangenheit ringen mit den erstarkenden Gewalten der neuen Zeit. Dieser Gegensatz durchzieht das ganze Drama, und zwar ist es in erster Linie ein Gegensatz politischer Parteien, die als feindliche Stände einander gegenüberstehen: auf der einen Seite der Stand der freien reichsunmittelbaren Ritter, der führende Stand während des Mittelalters, der nun mit letzter Kraft um seine alten Rechte und Freiheiten ringt; auf der anderen Seite die Fürsten, die Machtträger der neuen Zeit, die sich mit rücksichtsloser Energie durchsetzen und planmäßig an der Nieder-

zwingung der Ritter arbeiten. Zwischen beiden Gruppen in der Mitte der Kaiser, zu schwach, um mit eigner Hand Ordnung zu schaffen, innerlich zwiespältig, mit dem Herzen auf seiten der Ritter, aber mit der Tat unter dem Druck der Not auf seiten der Fürsten.

Auf den ersten Blick erscheint die Schwäche des Kaisers vorwiegend in seiner eigenen widerspruchsvollen Persönlichkeit begründet. Er ist ein „unruhiger Geist" (IV, 4), der zu vieles auf einmal plant und nichts mit der nötigen Energie zu Ende führt. So schildert ihn Götz (I, 3): „Er meints gut und möchts gern bessern. Da kommt denn alle Tage ein neuer Pfannenflicker und meint so und so. Und weil der Herr geschwind begreift und nur reden darf, um tausend Hände in Bewegung zu setzen, so denkt er, es wär auch alles so geschwind und leicht ausgeführt. Nun ergehn Verordnungen über Verordnungen und wird eine über die andere vergessen." Daher kommt es, daß er schließlich auf „soviel halbe, soviel verunglückte Unternehmungen" zurückblickt (III, 1). Zur Beherrschung der schwierigen Reichsverhältnisse, in die er sich gestellt sah, hätte eine energischere, mehr stätige Hand gehört. Während draußen „die Wölfe, die Türken" und „die Füchse, die Franzosen" die Grenzen des Reichs und die kaiserlichen Lande umlauern, herrscht im Innern volle Anarchie, und der Kaiser findet hier weder Hilfe noch Verständnis. Kein Mensch will Pflichten haben gegen das Reich, jeder ist nur auf seinen Vorteil und seine Rechte bedacht. Bitter beschwert sich der Kaiser (III, 1): „Wie gehts zu! wenn ein Kaufmann einen Pfeffersack verliert, soll man das ganze Reich aufmahnen; und wenn Händel vorhanden sind, daran kaiserlicher Majestät und dem Reich viel gelegen ist, daß es Königreich, Fürstentum, Herzogtum und anderes betrifft, so kann euch kein Mensch zusammenbringen." In demselben Sinne nur etwas drastischer urteilt Götz (III, 20): „Er muß den Reichsständen die Mäuse fangen, inzwischen die Ratten seine Besitztümer annagen. Ich weiß, er wünscht sich manchmal lieber tot, als länger die Seele eines so krüpplichen Körpers zu sein." Die ärgsten Widersacher des Kaisers waren die Fürsten. Der Kaiser selbst beklagt sich (III, 1), daß „kein Fürst im Reiche noch so klein ist, dem nicht mehr an seinen Grillen gelegen wäre, als an meinen Gedanken." Und zornig meint Götz von den Fürsten (I, 3): „Mit unserm Kaiser spielen sie auf eine unanständige Art ... Was den Fürsten in ihren Kram dient, da sind sie hinterher und gloriieren von Ruh und Sicherheit des Reiches, bis sie die Kleinen unterm Fuß haben. Ich will darauf schwören, es dankt mancher in seinem Herzen Gott, daß der Türk dem Kaiser die Wag hält." Will der Kaiser von den Fürsten Hilfe gegen den auswärtigen Feind haben, so muß er ihnen neue Zugeständnisse machen, die ihre Macht noch mehr erweitern. So haben sie dem Kaiser die Reichsreform abgerungen. Zur Befriedigung des Reichs wurde (1495 auf dem Reichstag zu Worms) die Errichtung eines Reichskammergerichts und das Verbot jeglicher Fehde und Eigenmacht auf ewige Zeiten, der sogenannte ewige Landfriede, von ihnen durchgesetzt. Beides wurde vornehmlich erstrebt, um endlich der unruhigen Ritterschaft das Handwerk zu legen.

Es war der Stolz des freien **Reichsritters**, daß er nur abhing „von Gott, seinem Kaiser und sich selbst, daß er „ebenso frei, so edel geboren, als einer in Deutschland, unabhängig, nur dem Kaiser untertan" war (I, 3). Vor allem nahmen die Reichsritter das **Fehderecht** für sich in Anspruch, d. i. das Recht, einem anderen Reichsstand, sei es Fürst, Ritter oder Stadt, Krieg zu erklären und diesen nach mittelalterlicher Art durch Raub und Überfall auszufechten. Durch den ewigen Landfrieden wurde dies Fehderecht aufgehoben. Wer einen Rechtsanspruch gegen jemand zu haben meinte, sollte fortan bei Strafe der Reichsacht diesen nur auf dem Rechtswege, bei dem Reichskammergericht, verfolgen. Das war für die Sicherheit des Reiches zweifellos ein großer Fortschritt, denn auch „die rechtschaffensten Ritter begehen mehr Ungerechtigkeit als Gerechtigkeit auf ihren (Kriegs)zügen," wie die Schwester Götzens meint (I, 3), die doch die Verhältnisse aus den zahlreichen Fehden ihres Bruders zur Genüge kannte. Für die Ritter freilich bedeutete die Beseitigung des Fehderechtes eine außerordentliche Schwächung an Macht und Ansehn; sie sanken bestenfalls zu Großgrundbesitzern herab, die als politischer Faktor neben den mächtigen Fürsten nicht sehr in die Wagschale fielen, viele versanken in Verbauerung und Armut, da das Fehdewesen ihnen auch beträchtliche Einnahmen gebracht hatte. Was wunder, daß da bei vielen sich der Widerstand regte, daß sie den ewigen Landfrieden mit seinen für sie so schwerwiegenden Folgen nicht anerkannten, sondern unbekümmert nach wie vor ihr Fehderecht ausübten. Natürlich kam auch ihnen dabei die Schwäche der Zentralgewalt zu statten, und es dauerte geraume Zeit, ehe es gelang, dem Landfrieden wirklich Gültigkeit zu verschaffen. Wohl versichert der Bischoff von Bamberg (I, 4): „Der Kaiser hat nichts Angelegneres, als vorerst das Reich zu beruhigen, die Fehden abzuschaffen und das Ansehn der Gerichte zu befestigen". Aber wenn es schon dem Kaiser damit wirklich ernst war, so war er doch anderseits sehr geneigt, die widersetzlichen Ritter zu schonen, sowohl aus persönlicher Achtung als aus einer gewissen Interessengemeinschaft, die in der gemeinsamen Gegnerschaft gegen die Fürsten wurzelte. Kennzeichnend dafür sind seine Worte gegen Weislingen (III, 1): „Ich möchte die Leute gerne schonen, sie sind tapfer und edel. Wenn ich Krieg führte, müßten sie mit mir zu Felde." So erklärt es sich, daß „das Reich trotz ein vierzig Landfrieden noch immer eine Mördergrube" ist (I, 3). „Franken, Schwaben, der Oberrhein und die angrenzenden Länder werden von übermütigen und kühnen Rittern verheeret" (I, 4). Die meisten Reichsritter gab es im Süden des Reiches, in Franken und Schwaben, darum war hier auch der Hauptsitz des ritterlichen Widerstandes. „Es ist mit nichten ganz Deutschland, das über Beunruhigung klagt. Franken und Schwaben allein glimmt noch von den Resten des innerlichen verderblichen Bürgerkrieges. Und auch da sind viele der Edlen und Freien, die sich nach Ruhe sehnen" (III, 1). Die Fürsten waren im objektiven Rechte, obschon sie nur im eigenen wohlverstandenen Interesse handelten, wenn sie einen derartigen Widerspenstigen als „Feind des Reichs, Feind der bürgerlichen Ruh und Glückseligkeit, Feind des Kaisers und Räuber" brandmarkten (II, 6)

und seine Ächtung mit aller Macht betrieben. Die öffentliche Wohlfahrt ging mit ihrem Interesse Hand in Hand, darum waren auch die Ritter die Unterliegenden, und selbst das Wohlwollen des Kaisers konnte sie nicht retten. Dazu kam, daß die Ritter selbst innerlich gespalten waren. Viele gab es, die bald die Nutzlosigkeit des Widerstandes einsahen, oder die gar, verlockt durch die Aussicht auf einflußreiche Ämter, in das Lager der fürstlichen Gegner übergingen. Wohl mochte bei manchem der Wunsch rege werden, in diesen unruhigen Zeiten sich selbst zum Fürsten aufzuschwingen, aber der einzige Sickingen, der es versuchte und sich den Kurhut zu erringen gedachte (IV, 3), scheiterte an dem einmütigen Widerstand der Fürsten (V, 14) und büßte den Versuch mit seinem Leben. Das Ereignis, das sich erst einige Jahre später vollzog (1523), hat der Dichter, allerdings mit sehr knappen Andeutungen, an das Ende der Haupthandlung und nahe an das Todesjahr Maximilians herangerückt.

Bei ihrem Vorgehen gegen die Ritter fanden die Fürsten die Hülfe eines dritten Standes, der Reichsstädte. Diese waren schon um ihres Handels willen den Rittern feind, da sie doch naturgemäß unter den Fehden besonders zu leiden hatten. Freilich mußten sie auch vor den Fürsten auf der Hut sein, da diese ihrer Selbständigkeit leicht gefährlich werden konnten. Am besten vertrugen sie sich mit den geistlichen Fürsten, denen dynastischer Ehrgeiz und damit territoriale Machtgelüste im allgemeinen fern lagen. So geht die Reichsstadt Nürnberg mit dem Bischof von Bamberg Hand in Hand, und Selbitz kann sagen (II, 2): „Die Reichsstädte und Pfaffen halten von jeher zusammen". Ein Beispiel für die schwierige Lage, in der sich kleinere Reichsstädte mächtigen Dynasten gegenüber befanden, liefert die Sorge der Heilbronner vor den Drohungen Sickingens (IV, 2).

Gleichmäßig gegen alle drei höheren Stände richtete sich die Empörung des vierten Standes, der Bauern, obschon ihnen die Ritter als der politisch und wirtschaftlich meist bedrohte Stand, noch am nächsten standen. Die Bauern wurden von ihren Grundherren zum Teil in härtester Weise bedrückt, zumeist in Süddeutschland. Daher gärte es schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in diesem Stande, bis sich die angesammelte Unzufriedenheit dann in dem großen Bauernkrieg (1524—25) Luft machte. Der Dichter hat auch dieses Ereignis, unbekümmert um die genaue Chronologie, in sein Drama mit hineingezogen, und zwar sind die Geschehnisse von vornherein mit großem Bedacht motiviert. Schon aus der ersten Szene (I, 1), in der uns der spätere Bauernführer Metzler entgegentritt, klingt uns der Groll der Unterdrückten gegen die Herrschenden, namentlich gegen die Fürsten entgegen. Dieser Groll äußert sich einmal in den Hänseleien der Bambergischen Reiter, ganz unzweideutig aber faßt ihn zum Schluß Sievers auch noch in die Worte: „Dürften wir nur einmal an die Fürsten, die uns die Haut über die Ohren ziehen". In II, 10 sehen wir, wie es den Bauern selbst beim höchsten Gericht nicht gelingt, ihr Recht zu finden. Zum ersten Male von dem drohenden Aufstand spricht Weislingen (III, 1): „Hören wir nicht schon hie und da die bittersten Klagen der Edlen, daß ihre Unter-

tanen, ihre Leibeignen sich gegen sie auflehnen und mit ihnen rechten, ihnen die hergebrachte Oberherrschaft zu schmälern drohen, so daß die gefährlichsten Folgen zu fürchten sind?" Die erste Kunde vom Ausbruch der Empörung bringt Lerse nach Jagsthausen (IV, 5): „Hier in der Nähe gibts noch schrecklichere Veränderungen. Die Bauern haben einen entsetzlichen Aufstand erregt. ... Im Herzen von Schwaben. Sie sengen, brennen und morden. Ich fürchte, sie verheeren das ganze Land. ... Es sind schon an die hundert Ortschaften aufgestanden und täglich mehr." Im fünften Akt stehen wir dann mitten drin in dieser ersten und größten deutschen Revolution. Metzler berichtet von den Greueltaten vor Weinsberg (V, 1); während ringsum die Feuer von drei verbrannten Siedlungen den Himmel blutig erhellen, verpflichtet sich Götz auf vier Wochen zum Hauptmann der schwäbischen Scharen, in der Hoffnung, den Bauern und den Herren zugleich einen Dienst zu leisten (V, 2): „Warum seid ihr ausgezogen? Eure Rechte und Freiheiten wieder zu erlangen? Was wütet ihr und verderbt das Land! Wollt ihr abstehen von allen Übeltaten und handeln als wackere Leute, die wissen, was sie wollen, so will ich euch behilflich sein zu euern Forderungen." Aber während der historische Götz den unglücklichen Ausgang des Krieges nicht abwartete, sondern sich nach Ablauf der vereinbarten Frist heimlich entfernte und auch wohlbehalten auf seine Burg zurückkehrte — wenn er auch später (1528) zur Rechenschaft gezogen wurde, so starb er doch erst 1562 im ruhigen Genuß seiner Freiheit auf seinem Schloß Homberg am Neckar —, verwickelt der Dichter seinen Helden in die letzten aussichtslosen Kämpfe gegen den schwäbischen Bund und läßt ihn, besiegt, verwundet und gefangen, darin zu Grunde gehen. Das verlangte, von allem andern abgesehen, schon die poetische Gerechtigkeit gegenüber den Bauern, über die nach Niederwerfung des Aufstandes ein schreckliches Strafgericht hereinbrach. Wieder ist es Lerse, der darüber berichtet (V, 9) „man hat mit unerhörten Exekutionen verfahren. Metzler ist lebendig verbrannt, zu Hunderten gerädert, gespießt, geköpft, geviertelt. Das Land umher gleicht einer Metzge, wo Menschenfleisch wohlfeil ist."

Der ganze Bauernkrieg und alles, was mit diesem in Beziehung steht, gehört in die Zeit der Reformation, ja, ist ohne dieselbe kaum zu verstehen. Gleichwohl ist von der Reformation und der großen Bewegung, die von ihr ausgehend den Charakter des ganzen Jahrhunderts bestimmte, in dem Drama nur eine leise und sehr allgemeine Spur: die sehr nebensächliche Einführung des Bruders Martin aus dem Kloster Erfurt in Sachsen, dessen Taufname wie der Klostername Augustinus an den ehemaligen Augustinermönch Martin Luther erinnern. Der Dichter schildert das Reformationszeitalter, wie es ohne die Reformation ausgesehen haben würde, d. h. nur nach seinen politisch-sozialen Verhältnissen. Die Handlung des Dramas sollte sich nur auf dem politischen Gebiete bewegen. Dafür ist der Entwickelung des Rechtswesens ein verhältnismäßig breiter Raum gelassen. An Stelle des alten Volksrechts, das, in Stadt und Land verschieden entwickelt, von ungelehrten Richtern

gesprochen wurde, trat in dieser Zeit das römische Recht. Die Rezeption des römischen Rechts, schon im Mittelalter theoretisch durch die deutschen Kaiser angebahnt, wurde um diese Zeit praktisch durchgeführt. Die treibende Ursache waren die Fürsten, denen das römische Recht viele Vorteile gegenüber den feudalen und ständischen Elementen bot. Man fand, es „könnte ein Reich in sicherster Ruhe und Frieden leben, wo es völlig eingeführt und recht gehandhabt würde" (I, 4). So zogen sie mehr und mehr, wie schon früher der Kaiser, gelehrte und studierte Juristen als Räte in ihren Dienst. Diese waren natürlich von einer sehr einseitigen Wertschätzung für ihre lateinisch-römischen Rechtsquellen erfüllt; das Corpus juris Justiniani priesen sie wie eine Bibel: „Man möchts wohl ein Buch aller Bücher nennen; eine Sammlung aller Gesetze; bei jedem Fall der Urteilsspruch bereit; und was ja noch abgängig oder dunkel wäre, ersetzen die Glossen, womit die gelehrtesten Männer das vortrefflichste Werk geschmückt haben". (I, 4). Superlativischer kann man sich nicht gut ausdrücken. Dieser Überschätzung auf der einen Seite entsprach die Mißachtung, mit der sie auf das einheimische Recht und seine ungelehrten Richter herabsahen. Das Volk freilich rächte sich dafür, indem es die gelehrten Juristen und ihr fremdsprachliches, unverständliches Recht mit grimmigem Haß verfolgte. Was Olearius von Frankfurt erzählt, ist in gewissem Sinne typisch: „Der Pöbel hätte mich fast gesteinigt wie er hörte ich sei ein Jurist. . . . Sie halten den Juristen so arg als einen Verwirrer des Staats, einen Beutelschneider, und sind wie rasend, wenn einer dort sich niederzulassen gedenkt." Es kam tatsächlich öfter vor, daß das Volk sich an den Juristen tätlich vergriff und sie verprügelte. Anlaß dazu gab einmal, daß tatsächlich durch das neue Recht sich die Lage des Volkes, namentlich der Bauern, erheblich verschlechterte. Nicht mit Unrecht sucht man hierin eine der wichtigsten Ursachen des Bauernkrieges. Aber auch im allgemeinen fühlte sich der gemeine Mann durch das unbekannte Recht und die neuen ihm unbekannten Sporteln, die nur allzuleicht mißbraucht werden konnten, benachteiligt. „Das ist ein Gezerre, ihr glaubts nicht, bis man den Perücken ein Urteil vom Herzen reißt . . . Was das ein Geldspiel kost. Jeden Reverenz, den euch ein Prokurator macht, müßt ihr bezahlen. Da macht alles hohle Pfötchen" (II, 10). Was hier vom Reichskammergericht gesagt ist, für das überdies seit 1507 noch eine eigene Visitationsdeputation bestand („Sind ja jährlich kaiserliche Visitationen da" II, 10), galt natürlich auch von den niederen Gerichtsinstanzen, wo das neue Recht eindrang. Ward doch gerade das Reichskammergericht mit seiner Reichskammergerichtsordnung von 1495 vorbildlich und verhalf dem römischen Recht endgültig zum Siege. Gegen diese Entwickelung vermochte auch das Femgericht nichts, das der Dichter benutzt, um in dieser Zeit der allgemeinen Rechtsunsicherheit und Verwirrung dem natürlichen Rechte zum Siege zu verhelfen und eine Bestrafung des Verbrechens zu sichern (V, 11). Seine Macht befand sich damals bereits wieder im Niedergang. Hervorgegangen aus besonderen provinzialen Verhältnissen, aus den Freigerichten Westfalens, hatte es in den schlimmsten

Zeiten der politischen Anarchie, im 14. und 15. Jahrhundert eine außerordentliche Macht entfaltet und selbst Fürsten und Kaiser zu seinen Freischöffen gezählt. Mit der Erstarkung der Fürstengewalt und der allmählichen Rückkehr geordneter Zustände auch im Rechtsleben wurde der Wirkungsbereich des Fehmgerichts naturgemäß wieder enger und kleiner. Tatsächlich waren sie mit ihrer Heimlichkeit etwas Ungesundes und Ungesetzmäßiges, ein Notbehelf, dessen Macht leicht zum Guten wie zum Bösen gebraucht werden konnte. Soviel Schäden die Rezeption des römischen Rechts auch zunächst im Gefolge hatte, gegenüber den verfahrenen und zersplitterten Zuständen im heimischen Rechtsleben, war sie schließlich doch ein Fortschritt; sie sicherte eine einheitliche Grundlage des Rechts in ganz Deutschland, auf welcher sich erst der moderne Rechtsstaat der Fürsten aufbauen konnte.

## 2. Die Charaktere.

Die Zahl der auftretenden Personen ist außerordentlich groß, es sind allein gegen 70, die zu Worte kommen, abgesehen von den vielen stummen Personen. Dabei sind alle Stände vertreten: der Kaiser, die Fürsten (durch den Bischof von Bamberg und den Abt von Fulda), die Geistlichkeit (durch den Klosterbruder Martin), die Ritter (Götz, Weislingen, Selbitz, Sickingen), deren Knappen (Georg und Franz) und Knechte, kaiserliche Räte, fürstliche Hofbeamte und Diener, bürgerliche Ratsherren und Kaufleute, Offiziere und Mannschaften der angeworbenen Reichstruppen, Gelehrte (Olearius), Bauern, Zigeuner, — der ganze Kreis der menschlichen Gesellschaft jener Zeit vom Oberhaupt des Reiches, bis herab zu dem Ärmsten, dem fahrenden Volk, wird umschrieben. Viele davon erscheinen nur einmal auf der Bühne, manche sprechen kaum ein paar Sätze, aber alle sind sie ohne Ausnahme lebendig geschaute und scharf gezeichnete individuelle Gestalten. Es ist unmöglich, bei dieser Fülle auch nur die wichtigeren hier nachzuzeichnen. Wir beschränken uns auf die Hauptpersonen und betrachten als solche Götz, Weislingen, Georg, Franz, Elisabeth, Adelheid und Maria. Bis auf Maria sind es immer Paare, die einander ergänzen und im Verhältnis von Spiel und Gegenspiel zueinander stehen. Maria steht vermittelnd zwischen beiden Gruppen. Eine schematische Anordnung würde folgendes Bild geben:

| | |
|---|---|
| Götz | Weislingen |
| Georg | Franz |
| Elisabeth | Adelheid |

Maria.

Auf des Lebens Höhe stehend, in der vollen Kraft der Mannesjahre, ist Götz „das Muster eines Ritters, tapfer und edel in seiner Freiheit und gelassen und treu im Unglück“ (IV, 5). Alle Tugenden, die wir mit dem Ideal der Ritterlichkeit verbinden, finden wir an ihm wieder: er ist tapfer und furchtlos, leutselig und hilfreich, treu und bieder. Diese Eigenschaften wurzeln in den beiden Grundzügen, die dem Charakter des Helden sein besonderes Gepräge geben: Freiheitssinn und Edelmut. Die Freiheit geht

ihm über alles, an sie setzt er Gut und Leben: „Es lebe die Freiheit! und wenn die uns überlebt, können wir ruhig sterben“ (III, 20), ruft er aus, während ihn die Feinde in seiner Burg belagern. „Er hat eine hohe unbändige Seele“, sagt mit einem Gemisch von Bewunderung und Furcht seine Feindin Adelheid von ihm (II, 6). Dabei versteht er unter Freiheit völlige Unabhängigkeit, Selbstbestimmung im weitesten, auch politischen Sinne. Nur Gott und den Kaiser erkennt er über sich an; er ist „fest entschlossen zu sterben eh, als jemandem die Luft zu verdanken außer Gott, und unsre Treu und Dienst zu leisten als dem Kaiser“ (I, 3). Die Abhängigkeit vom Kaiser drückt ihn nicht sehr, denn er faßt diese ganz persönlich und der Kaiser ist weit. Es ist ihm sicher heiliger Ernst mit der Versicherung, daß er vor dem Kaiser „schuldigen Respekt“ habe (III, 17), und ebenso mit dem Wunsche, daß er dem Kaiser gern „frei und edel“ als Ritter dienen möchte (III, 20). Aber er denkt dabei nur an die persönliche Dienstleistung im Kriege und an die Achtung vor dem Kaiser in Person. Ein sehr bedeutsames Licht auf sein Verhältnis zum Kaiser werfen seine Worte IV, 2: „Tret einer auf und zeuge! Hab ich wider den Kaiser, wider das Haus Österreich nur einen Schritt getan? Hab ich nicht von jeher durch alle Handlungen bewiesen, daß ich besser als einer fühle, was Deutschland seinem Regenten schuldig ist? Und besonders, was die Kleinen, was die Ritter und Freien ihrem Kaiser schuldig sind?“ Mit andern Worten, er fühlt sich ganz als kaiserlicher Vasall. Nur der Kaiser persönlich hat ihm, dem freien reichsunmittelbaren Ritter etwas zu befehlen. Von den kaiserlichen Beamten läßt er sich ebensowenig Vorschriften machen wie von den Fürsten und erkennt deren Befehle, auch wenn sie sich auf den Kaiser berufen, nicht an. Er steht fest auf dem Boden des mittelalterlichen Lehnswesens mit seiner persönlichen Verpflichtung; für den neuen Rechtsstaat, der die Unterordnung des Eigenwillens unter das zum Wohl der Gesamtheit erlassene Gesetz verlangt, hat er kein Verständnis. So kann er deu kaiserlichen Hauptmann unter Berufung auf seine kaisertreue Gesinnung verächtlich abweisen (III, 17) und noch in Heilbronn gegenüber dem kaiserlichen Rat das charakteristische Bekenntnis ablegen (IV, 2): „Ich bin kein Rebell, habe gegen Ihre Kaiserliche Majestät nichts verbrochen und das Reich geht mich nichts an“. Stärker konnte er es nicht aussprechen, daß er sich nur als kaiserlicher Lehnsträger, aber nicht als Glied und Teil des Reiches fühlt. Erst dadurch wird auch die Zähigkeit begreiflich, mit der er an dem Fehderecht festhält, trotz aller Reichstagsbeschlüsse und Landfrieden. Daß dem freien Ritter ein unzerstörbarer historischer Anspruch darauf zusteht, ist ihm so selbstverständlich, daß er diese Frage gar nicht diskutiert. Die Ausübung der Fehde ist ihm nicht eine Rechtsfrage, sondern lediglich eine Machtfrage zwischen Rittern und Fürsten. Die Fürsten sieht er an „wie der Wolf den Hirten“ (I, 3). Benachteiligt durch ihre „Herrschsucht und Ränke“ sucht er in ihrem Handeln nur selbstsüchtige Motive. Die Ruhe und Sicherheit des Reiches ist ihnen nur Vorwand für ihre selbstsüchtige Machtpolitik; sie wollen „die Kleinen unterm Fuß haben.“ Um die verhängnisvollen Folgen der Fehden für die andern Reichs-

stände kümmert er sich nicht, das Reich geht ihn nichts an, er hat nur für seinen Stand und seine Freiheit zu sorgen. Daher macht er vom Fehderecht einen ausgedehnten Gebrauch und führt unbekümmert um alle Folgen seine Fehden gegen die anderen Reichsstände, die Stadt Nürnberg, den Bischof von Bamberg usw. Kämpfen und Streiten, sich nichts gefallen lassen, auch von den Großen, und sich tapfer seiner Haut wehren, ist der Lebensberuf des Ritters; nur darin fühlt er sich wohl. Wenn er uns gleichwohl nicht als Raufbold erscheint, so liegt das an den edlen Beweggründen, die ihn bei den einzelnen Fehden leiten. Hier zeigt sich sein ritterlicher Edelmut im hellsten Lichte. Niemals um seiner selbst willen, sondern immer nur um andern beizustehen, um den Schwachen zu ihrem Rechte zu verhelfen, greift er zum Schwerte: „Gott weiß, daß ich mehr geschwitzt hab, meinem Nächsten zu dienen als mir, daß ich um den Namen eines tapfern und treuen Ritters gearbeitet habe, nicht um hohe Reichtümer und Rang zu gewinnen" (IV, 5). Bezeichnend für ihn und seine Denkart ist es, wie er die Kölner befehdet, weil sie dem Schneider aus Stuttgart die ausgesetzte Belohnung vorenthalten. Der Schneider kam zu Götz „und bat ihn, er möchte ihm zu seinem Geld verhelfen. Und da ritt er aus und nahm den Kölnern ein paar Kaufleute weg und plagte sie so lang, bis sie das Geld herausgaben" (I, 3). Ebenso hat er die Fehden gegen die Nürnberger und den Bischof von Bamberg nicht aus selbstsüchtigen Motiven begonnen, sondern weil ihm von diesen Unrecht geschehen und einer von seinen Knechten weggefangen worden ist. „Nicht um des leidigen Gewinsts willen, nicht um Land und Leute unbewahrten Kleinen wegzukapern, bin ich ausgezogen. Meinen Jungen zu befreien und mich meiner Haut zu wehren! Seht ihr da was Unrechts dran?" (IV, 2). Mit Entrüstung kann er den Vorwurf des „Raubes" zurückweisen. Um des guten Zweckes willen erscheint auch uns das angewandte Mittel in einem milderen Lichte. Er selbst ist sich überhaupt nicht bewußt, etwas Unrechtes zu tun. Ganz treuherzig naiv kann er in bezug auf die Fürsten und ihre Ratgeber ausrufen (III, 20): „Wollte Gott, es gäbe keine unruhigen Köpfe in ganz Deutschland!" Daß er selbst auch dazu gehört, daß unter seinen Fehden auch ganz Unschuldige leiden müssen, kommt ihm nicht in den Sinn. Er sieht, wieviel Unrecht an den Kleinen und Schwachen in dieser Zeit unter einem schwachen Kaiser geschieht; da fühlt er sich als Ritter verpflichtet, zu helfen und „seine Haut für die allgemeine Glückseligkeit dranzusetzen" (III, 20). So kommt er in den Ruf eines Mannes, „den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden" (I, 2). Während das Volk ihn liebt und bewundert (I, 1 und 2), arbeiten die Fürsten an seinem Sturz und seiner Vernichtung. Dabei ist er doppelt im Nachteil, denn einmal befindet er sich bei der Ausübung des Fehderechtes formell im Unrecht, vor allem aber ist er ihnen politisch in seinem Edelmut und seiner Treuherzigkeit nicht gewachsen. Ein vornehmer Mensch, aber ein schlechter Menschenkenner, der die Menschen immer als das nimmt, als was sie sich geben, erwartet er von ihnen immer die gleiche Ehrlichkeit und Treue, die er ihnen erweist, und merkt die Fallen nicht, die man ihm stellt. Wenn er im Vorteil ist, gibt er unerhört nach,

begnügt sich mit zu wenigem und kommt dann gewöhnlich zu kurz. Deshalb sieht er sich immer aufs neue getäuscht und betrogen vom Bischof von Bamberg, von Weislingen, von dem kaiserlichen Hauptmann, von den kaiserlichen Räten, von den Bauern. Mit den unritterlichsten Mitteln, mit Betrug, Wortbruch und Verrat, arbeiten seine Gegner an seinem Untergang. Freilich ist auch er nicht ohne Schuld. Im Grunde ist es eine übergroße Güte und Vertrauensseligkeit, was ihn ins Unglück stürzt; er steht zu edel und selbstlos inmitten einer selbstsüchtigen und untreuen Welt. Sein Edelmut und sein Freiheitssinn sind es auch, die ihn schließlich in seine schwerste Schuld verstricken, an der er zugrunde geht, in den Bruch seines Ritterwortes. Als die Bauern mit ihrer Forderung, daß er ihr Hauptmann werden solle, an ihn herantreten, ist er sich seiner Lage wohl bewußt (V, 2): „Soll ich mein ritterlich Wort dem Kaiser brechen und aus meinem Bann gehen?" Aber er erliegt der doppelten Versuchung, durch das Schwert der Bauern seine Freiheit wieder zu gewinnen und zugleich ein gutes Werk an den Armen und Schwachen zu tun. So knüpft er sein Schicksal, wieder in völliger Verkennung der waltenden Kräfte, an eine verlorene Sache; er stirbt, gebrochen durch seinen völligen Mißerfolg, den er mit dem Verlust von Freiheit, Besitz und Ritterehre bezahlt hat. Er sieht klar den unabwendbaren Untergang des Rittertums und den Sieg der skrupellosen Fürstengewalt: „Es kommen die Zeiten des Betrugs. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List, und der Edle wird in ihre Netze fallen". Aber noch mit seinen letzten Worten bekennt er sich zu dem Ideal, für das er im Leben gekämpft und gestritten hat: „Freiheit! Freiheit!"

In ausgesprochenem Gegensatz zu dem starken geschlossenen Charakter Götzens steht sein Gegenspieler, der charakterschwache Weislingen. Auch er ein freier Reichsritter und mit Götz ehemals durch eine herzliche Jugendfreundschaft verbunden, hat er als Mann ganz andere Wege eingeschlagen. Ehrgeizig und genußsüchtig ist er den Verlockungen des Fürstendienstes erlegen. Das genußreiche Hofleben, vor allem „das Schlenzen und Scherwenzen mit den Weibern" (I, 3) lockten ihn mehr als Freiheit und ritterlicher Kampf. Ein schöner Mann, klug und gewandt, wird er rasch ein Liebling bei Hof und bei den Frauen. „Er glich dem Kaiser hier, als wenn er sein Sohn wäre. Die Nase nur etwas kleiner, ebenso freundliche lichtbraune Augen, ebenso ein blondes schönes Haar und gewachsen wie eine Puppe" (II, 2) schildert ihn das entzückte Kammerfräulein der Adelheid, und der Bischof von Bamberg nennt ihn „den edelsten, verständigsten und angenehmsten Ritter in einer Person" (I, 4). Daß er in die Dienste gerade dieses Fürsten getreten ist, der schon lange im Zwist mit Götz lebt, zeigt, wie skrupellos er in seinem Ehrgeiz ist, wie wenig tief seine Gefühle sind. Vollends deutlich wird sein unzuverlässiger schwacher Charakter, als ihn Götz in der stillen Hoffnung, sich den Freund zurückzugewinnen, gefangen auf seine Burg bringt. Unter dem Einfluß von Götzens überlegener kraftvollen Persönlichkeit läßt er sich verleiten, seine jüngste Vergangenheit zu verleugnen und preiszugeben, um aufs neue einen Bund mit Götz zu

schließen. Durch Handschlag und Ritterwort verpflichtet er sich feierlich und freiwillig, inskünftige Götzens Feinden (seinem bisherigen Herrn, dem Bischof von Bamberg) weder öffentlich noch heimlich Vorschub zu leisten: „Hier fasse ich Eure Hand. Laßt von diesem Augenblick an Freundschaft und Vertrauen, gleich einem ewigen Gesetz der Natur, unveränderlich unter uns sein!" Zugleich verlobt er sich aus aufrichtiger Liebe mit Götzens Schwester Maria. Aber selbst dieser doppelte Treuschwur vermag ihn nicht zu fesseln, und „so geschwind" wie der Bund und die Versöhnung geschlossen wurden, sind sie auch wieder für ihn gelöst. Kaum hat er Jagsthausen den Rücken gekehrt, so erliegt er aufs neue den Verlockungen von Fürsten- und Weibergunst, mit denen ihn der Bischof von Bamberg ködert. Es ist im Grunde dasselbe, in Jagsthausen und in Bamberg: sein schwacher, innerlich unselbständiger Charakter vermag sich gegenüber den Eindrücken der jeweiligen Umwelt nicht zu behaupten. „Er hatte immer ein weiches Herz" (V, 9), sagt Elisabeth, die sonst nicht seine Freundin ist, und kennzeichnet damit am besten seine schwache Seite. Immer läßt er sich von anderen fortreißen und am Gängelbande führen. Sein Verhängnis wird die schöne Adelheid von Walldorf, an deren überlegenem Willen seine Männlichkeit und Ritterlichkeit zerbricht. Seitdem ist er nur noch der willenlose Schleppenträger eines herrschsüchtigen Weibes. Freilich gelingt es ihm nicht, sein Gewissen über den am Freunde begangenen Wortbruch gänzlich zu beruhigen. Er selbst läßt sich das Geständnis entschlüpfen: „Könntest du den hundertsten Teil ahnen von dem, was die Zeit her in mir arbeitet ... Nach dem übereilten Schritt wieder mit mir selbst einig zu werden, kostete mehr als einen Tag" (II, 9). Fortan verfolgt er Götz mit einem wahren Haß, da er nach Art aller Schwächlinge die Schuld an dem ihn bedrückenden Geschehnis nicht bei sich selbst sucht, sondern auf Götz schiebt. Durch Götzens Vernichtung hofft er in seiner Selbstverblendung das Andenken an die eigne unehrliche Tat auszulöschen (V, 5): „Und wenn ich dich habe! — Es ist noch Gnade, wenn wir heimlich im Gefängnis dein Todesurteil vollstrecken. — So verlischt er vor dem Andenken der Menschen, und du kannst freier atmen, törichtes Herz." Wie falsch diese Rechnung war, zeigen die Gewissensbisse, die ihn quälen, als er endlich am Ziel seines Strebens steht und Götz von ihm gerichtet ist (V, 10). Er empfindet nicht die ersehnte Genugtuung. So gelingt es den innigen Bitten Marias, den schon vom Tode gezeichneten abermals zur Umkehr zu bewegen. Indem er Götzens Todesurteil zerreißt, vernichtet er die Arbeit langer Jahre, und selbst das Bewußtsein einer guten Tat vermag ihn dabei nicht zu trösten, da die Aufhebung des Todesurteils kein freier selbständiger Willensakt ist. Er erntet nur, was er gesät hat: er, der die Treue so tief in den Staub getreten hat, stirbt, von seinen eigenen treulosen Angehörigen vergiftet und verlassen, von seinem Schuldbewußtsein gepeinigt, innerlich uneins und zerrissen, einen unmännlichen Tod. Es ist auffällig, wie stark der Dichter die Zwiespaltigkeit von Weislingens Seele betont hat. Es gibt im Drama keine Szene in der er auftritt, wo er nicht innerlich uneins und unglücklich, mit wider-

streitenden Gefühlen kämpfend, vorgeführt würde. Auch darin ist er das Gegenstück zu der wenigstens in den drei ersten Akten durchaus selbstsicheren Persönlichkeit Götzens.

Neben beide Führer hat der Dichter je ein verjüngtes Abbild gestellt, um durch die Macht des Beispiels die Wirkung ihrer Persönlichkeit zu erhöhen. Georg, „der goldne Junge" (V, 14) erscheint ganz als das Ebenbild Götzens, dem er schon von früher Jugend an als seinem Ideal nachstrebt. Mit seiner unverdorbenen Frische ist er ein glückliches Kind des Volkes. Er kann es nicht erwarten, mit Götz ins Gefecht zu ziehen. In seinem jugendlichen Tatendrang schlüpft er heimlich in den Küraß eines Knechtes, holt des Vaters Schwert von der Wand, und richtet damit, in Ermangelung von Feinden, unter den Stauden und Hecken der Wiese ein Blutbad an. Gern gesellt er sich zu den Knechten und lauscht mit leuchtenden Augen der Erzählung ihrer Heldentaten und Abenteuer (I, 2). Als Götz endlich seinen sehnlichen Wunsch erfüllt und ihn als Knappen oder Buben in seinen Dienst nimmt, ist der Kundschaftsritt nach Bamberg zu Weislingen sein erster Auftrag, dessen er sich mit ebensoviel Kühnheit wie Umsicht entledigt (II, 2 und 8). Fortab zählt er, trotz seiner Jugend, zu Götzens treuesten und tapfersten Leuten. Er rettet seinem Herrn in dem Kampfe mit den Reichstruppen das Leben (III, 13), ist unermüdlich in Gängen und Handreichungen, erheitert in den schweren Tagen der Belagerung durch seine gesunde prächtige Fröhlichkeit das Häuflein der Verteidiger und schickt sich mit ebensoviel Gleichmut in die nach der Urfehde veränderte friedliche Lage. Als dann Götz das verhängnisvolle Amt bei den Bauern übernimmt, teilt er treulich die halbe Gefangenschaft mit seinem Herrn (V, 4): „Der gute Georg! Er wollte nicht von seinem Herrn weichen". Noch einmal sehen wir ihn flüchtig zu Beginn der Schlacht, als ihm Götz den Auftrag gibt, die Mordbrenner von Miltenberg zurückzurufen (V, 5). Dann findet er unter den Händen der Bündischen einen frühen Reitertod. Treulich vergilt ihm Götz seine Liebe. Ergreifend klingt die Sorge des Gefangenen um das ungewisse Schicksal des Verlorenen aus der zehnmal des Tags wiederholten Frage: „Was hört ihr von Georgen?" (V, 13), und noch Götzens Sterbestunde verklärt das Andenken an den Treuen, der seinem Herzen näher stand als der eigene Sohn. Im Gegensatz zu Georg ist Franz, der Bube Weislingens, vorwiegend durch eine frühreife Sinnlichkeit charakterisiert. Dieser Zug wird sogleich bei seinem ersten Auftreten (I, 5) deutlich, wo er in leidenschaftlich erregten Worten von der hinreißenden Schönheit Adelheids berichtet: „Das letzte Mal, da ich sie sahe, hatte ich nicht mehr Sinne als ein trunkener. Oder vielmehr, kann ich sagen, ich fühlte in dem Augenblick, wies den Heiligen bei Himmlischen Erscheinungen sein mag. Alle Sinne stärker, höher, vollkommener, und doch der Gebrauch von keinem." Die sinnliche leidenschaftliche Glut für das schöne Weib beherrscht ihn vollständig und wird von dem selbst sinnlichen Weislingen zu wenig gedämpft und bekämpft, von Adelheid dagegen mit bewußter Koketterie genährt (III, 5) und in berechnender Weise für ihre verbrecherischen An-

schläge ausgenutzt (IV, 4). So sinkt Franz, obwohl im Grunde ein gutmütiger und anhänglicher Junge, unter dem dämonischen Einfluß dieser Frau, von seiner sinnlichen Leidenschaft fortgerissen, zum Verbrecher herab. Zunächst hilft er seinen Herrn betrügen, aber kühner geworden, verlangt und erlangt er dann für diese Hilfe als Lohn den Besitz der angebeteten Frau (IV, 4): „Der schönste Lohn! . . . Ich wollte meinen Vater ermorden, der mir diesen Platz streitig machte." Von dieser Stufe ist es dann nur noch ein Schritt zur Ermordung seines Herrn. Als ihm Adelheid Weislingen geschickt als das Hindernis ihrer Liebe zeigt, ist er bereit (V, 8). Zu spät packt ihn die Reue, wie er das Leiden seines vergifteten Herrn mit ansehn muß; von Gewissensqualen gepeinigt, gesteht er seine Schuld, dann richtet er sich selbst durch einen raschen Sprung in den Main (V, 10). Noch in seiner letzten verzweifelten Tat verrät sich das stürmische leidenschaftliche Temperament, das all seinen Worten und Handlungen eigentümlich ist.

Von den drei Frauencharakteren, Elisabeth, Adelheid und Maria, sagte schon Wieland, daß selbst einem Shakespeare, dem größten Meister in Charaktergemälden, nichts größeres gelungen sei. Des Helden Ehefrau Elisabeth, der der Dichter Namen und Charakterzüge von seiner Mutter geliehen hat, wird von Götz selbst als „ein edles vortreffliches Weib" gepriesen (I, 2), ohne daß mit diesem allgemeinen Lob die besondere Charaktereigentümlichkeit scharf bezeichnet wäre. Ihr ganzes Denken geht auf in der Sorge und Liebe für ihren Ehegatten. Dieser Gesichtspunkt ist so stark betont, daß darunter fast die Liebe zu dem einzigen, dem Vater so unähnlichen Sohne leidet. Der Knabe Karl, der nur einmal und gleich zu Anfang (I, 3) episodisch als Kontrastfigur erscheint, entschwindet dann unserm Gesichts- und Gedankenkreis völlig; wie wir erst nachträglich in der letzten Szene hören, ist er in der unruhigen Zeit zu seiner Erziehung in einem Kloster untergebracht. Aber daß Elisabeth seiner in den zwischenliegenden Szenen auch nicht mit einem Wort wieder einmal gedenkt, ist sicher nicht zufällig; das Kind tritt bei Elisabeth hinter dem Gatten völlig zurück. Es ist im Grunde die alte deutsche Familienanschauung: der Vater steht obenan, sein Wohl und Wehe ist für das Schicksal der Familie entscheidend, sein Wunsch Befehl für Frau und Kind. Wenn Elisabeth von ihrem Gatten als von „meinem Herrn" spricht (I, 3 und V, 14), so ist das für sie ebenso herkömmlich wie natürlich. Sie ordnet sich durchaus ihrem Manne unter; sein Urteil und seine Anschauungen sind auch die ihren (I, 3). Eine praktische, verständige Natur, schaltet sie fleißig in Küche und Haus, ohne viel Aufhebens davon zu machen. Sie ist überhaupt keine Freundin vieler Worte und langer Reden. Es ist bemerkenswert, wie lange sie schweigsam der Unterhaltung anderer zuhören kann (z. B. I, 3 und III, 20). Dafür sind ihre Worte meist treffend und anschaulich und zeigen oft ein tieferes Besinnen, wie z. B. die bedeutsamen Glückwünsche für Weislingen sowohl wie für Sickingen (I, 5 und III, 17) bei ihrer Verlobung. Ihr schlichter frommer Sinn gibt ihr Ruhe und Festigkeit inmitten eines un-

ruhigen stürmischen Lebens. Sie vertraut auf „unsern himmlischen Vater" (IV, 1). Daher sorgt sie sich wohl, wenn Götz auf Fehde ausreitet — ihre Worte (I, 3) verraten das deutlich — aber sie läßt diese Sorge nicht groß werden, wie es einer rechten Soldatenfrau geziemt. Von ihrem inneren Verhältnis zu ihrem Gatten legt das kleine Zwiegespräch (III, 17 Mitte), zu Beginn der Belagerung das schönste Zeugnis ab: Götz: „Elisabeth, du bleibst bei mir!" Elisabeth: „Bis in den Tod". (Ab.) Götz: „Wen Gott lieb hat, dem geb er so eine Frau!" Was spricht nicht alles aus diesen wenigen schlichten Worten! Ergreifender ließ es sich nicht ausdrücken, wie glücklich sie Götz mit ihrem tapferen Herzen und ihrer innigen treuen Liebe macht. Von Leidenschaft ist ihre ruhige Natur ebenso weit entfernt wie von Herrschsucht. Ihr Stolz ist es, die Genossin und Vertraute des geliebten Mannes zu sein, ihm zu raten und zu helfen. Es liegt in der Natur der Verhältnisse, daß sie in dieser Rolle vom dritten Akte immer stärker hervortritt und im letzten Akte entscheidenden Einfluß auf die Handlung gewinnt. Mit der wachsenden Not bedarf Götz auch immer mehr ihrer Hilfe. Wie sie bei ihm während der Belagerung ausharrt, so folgt sie ihm auch in die Gefangenschaft nach Heilbronn und sucht hier (IV, 1) durch gütigen Zuspruch seine zornige Erregung einzudämmen, ihm zur Mäßigung zu verhelfen. Nach der Rückkehr auf Jagsthausen erschöpft sich ihre Sorge darin, dem an Ruhe und Müßiggang nicht Gewöhnten seine freiwillige Haft so erträglich wie möglich zu machen (IV, 5). Als schließlich das Verhängnis hereinbricht, ist sie die erste, die seine Schuld klar und scharf ausspricht (V, 4); zum ersten und einzigen Mal sehen wir sie hier, indem sie sich die möglichen Folgen von Götzens Verschuldung ausmalt, ihre Ruhe verlieren: „Wenn sie ihn gefangen nähmen, als Rebell behandelten und sein graues Haupt — Lerse, ich möchte von Sinnen kommen." Aber es ist nur für Augenblicke. Rasch findet sie sich wieder und sieht auch, wenngleich noch unbestimmt, schon den rettenden Ausweg: Maria. Zum zweitenmal teilt sie in Heilbronn seine Gefangenschaft und kämpft mit Aufbietung aller Kräfte um sein Leben. Aber wenn sie auch das Schlimmste verhindert und den von den Feinden geplanten Todesstreich mit Frauenlist von seinem Haupte abwehrt, gegen „die Finsternis seiner Seele" (V, 9) ist sie ohnmächtig. Alles, was sie für ihn erreicht, ist nur ein friedliches Sterben im Kreise der Seinen. Treulich waltet sie ihres schweren Amtes, bis zuletzt das Muster einer schlichten deutschen Frau.

Ihr Gegenstück ist Adelheid von Walldorf, die schöne Witwe. In dieser hat Goethe die Courtisane großen Stils gezeichnet, welche die ihr von der Natur verliehene Macht über die Männerherzen rücksichtslos braucht und durch ihre Erfolge kühn gemacht, sich schließlich über alle sittlichen Schranken und Pflichten hinwegsetzt. Der Ruf ihrer Schönheit geht ihrem Auftreten bereits voraus; Franz, an dem wir zuerst staunend die Wirkung ihrer bezaubernden Persönlichkeit erleben, schildert sie mit begeisterten Worten (I, 5): „Ein feiner lauernder Zug um Mund und Wange! . . Adel und Freundlichkeit herrschten auf ihrer Stirn. Und das blendende Licht des An-

gesichts und des Busens, wie es von den finsteren Haaren erhoben wird". Danach scheint ihre Schönheit südländischen Typus gehabt zu haben. Mit ihrem bezaubernden Liebreiz vereint sie einen klugen Verstand. Dagegen erscheint das Ethos von Anfang an schwach entwickelt. Vier Monate nach dem Tode ihres ersten Mannes begibt sie sich an den lustigen Hof zu Bamberg, „um sich zu zerstreuen"; ihr Schmerz um den Verlust war offenbar nicht groß und Treue halten nicht ihre starke Seite. Mit teuflischem Raffinement umgarnt sie nun den schwachen Weislingen und zieht ihn vollständig in ihre Netze macht ihn zu einem Sklaven ihres überlegenen Willens. Obgleich sie sich völlig darüber klar ist, daß sie ihn nicht liebt und ihn „nicht zum Mann haben möchte" (II, 6), heiratet sie ihn doch; der einflußreiche Günstling bei Kaiser und Fürsten muß ihr dazu verhelfen, ihre Stellung und Macht bei Hofe zu befestigen. Aber nach kurzer Zeit schon sehen wir sie geschäftig, einen neuen Liebesbund mit einem Mächtigeren, dem Kaiserenkel und Thronfolger Karl, zu knüpfen. „Sollte er der einzige sein unter den Männern, dem der Besitz meiner Gunst nicht schmeichelte?" (IV, 4). Zugleich liebelt sie mit dem Knappen Franz, dessen stürmische unreife Leidenschaft ihr schmeichelt: „ich lieb ihn von Herzen. So warm und wahr hat noch niemand an mir gehangen" (III, 5). Gefallsucht und Machtkitzel führen sie immer weiter auf dem Wege des Verbrechens. Als der mißtrauisch gewordene Weislingen ein paar warnende Worte fallen läßt und nicht auch in diesem Punkte den gefügigen Ehemann spielen will, ist sie sofort entschlossen, ihn aufzuopfern: „Die Unternehmungen meines Busens sind zu groß, als daß du ihnen im Wege stehen solltest . . Weislingen, denke nicht mich zu hindern; sonst mußt du in den Boden, mein Weg geht über dich hin!" (IV, 4). In dem betörten Knappen findet sie das willenlose Werkzeug, das den lästigen Ehemann aus dem Weg räumt. Aber das Werkzeug wird zugleich in einer letzten edlen Aufwallung ihr Verräter und waffnet den rächenden Arm des heimlichen Gerichts; die Feme übernimmt es, die des Ehebruchs und Mordes Schuldige, an die sich wegen ihrer hohen Stellung und ihres Einflusses kein Richter wagt, durch Strang und Schwert vom Angesicht des Himmels zu tilgen. So findet das ehrgeizige ränkesüchtige Machtweib den verdienten Untergang.

Den beiden im Leben gereiften Frauen ist Maria, Götzens zarte Schwester, als Mädchen gegenübergestellt. Etwas Mädchenhaftes bleibt über ihr auch nach ihrer Verheiratung. Bis in ihr sechzehntes Jahr im Kloster erzogen unter den Augen einer vortrefflichen Äbtissin, hat ihre von Haus aus sanfte und weiche Natur dort einen ausgeprägt frommen, entsagungsvollen, fast nonnenhaften Zug erhalten. Mißtrauisch blickt sie in die ihr fremde Welt, wo Recht gegen Recht kämpft, und in der selbst ihr rechtschaffener Bruder so wenig vor ihrem strengen Urteil bestehen kann. Da sie mit ihrer klösterlichen Moralität bei den Erwachsenen wenig Beifall findet, so macht sie sich in ihrem mädchenhaften Bekehrungseifer an den kindlichen Neffen und hat hier ungeahnte Erfolge. Eine heimliche Zuneigung zieht sie zu Weislingen, noch ehe sie ihn persönlich kennt: „Was ich von ihm gehört,

hat mich eingenommen. Erzählte nicht selbst dein Mann so viel Liebes und Gutes von ihm" (I, 3). Als er dann gefangen eingebracht wird, gelingt es ihr für kurze Zeit, das leicht erregbare Herz des Verwöhnten zu fesseln. Die ungewohnte Eintönigkeit des Burglebens mag dazu ebensoviel beigetragen haben wie ihre sanfte Schönheit, darin wird Franz recht haben (I, 5): „Maria ist liebreich und schön, und einem Gefangenen kann ichs nicht übel nehmen, der sich in sie verliebt. In ihren Augen ist Trost, gesellschaftliche Melancholie". Der glückselige Bräutigam preist vor allem den Frieden, der von ihrer reinen Persönlichkeit ausstrahlt (ebenda): „Meine sanfte Marie wird das Glück meines Lebens machen. Ihre süße Seele bildet sich in ihren blauen Augen. Und weiß wie ein Engel des Himmels, gebildet aus Unschuld und Liebe, leitet sie mein Herz zur Ruhe und Glückseligkeit". Wie schwer sie den Verlust des Untreuen verwindet, erfahren wir von Götz (III, 2): „Sie sitzt, das arme Mädchen, verjammert und verbetet ihr Leben". Sie war nicht gleichgültig gegen ihn, und Weislingen besitzt ihr Herz nach wie vor. Wenn sie gleichwohl in die Ehe mit Sickingen willigt, so geschieht dies vor allem ihrem Bruder zuliebe; ihm opfert sie sich, da ihm an der Verbindung aus politischen Gründen liegt; zugleich mag ihr unbewußt die große Machtstellung des neuen Bewerbers schmeicheln, dem sich selbst Weislingen nicht vergleichen kann. Wenn man gesagt hat, daß sie durch diesen Schritt völlig aus ihrer Rolle falle und zu einem sehr gewöhnlichen Weibe herabsinke (Wustmann), so bedeutet das eine völlige Verkennung ihrer selbstlosen Handlungsweise. Daß sie sich schnell entschließt, ist überhaupt unrichtig. Sickingens sarkastischer Monolog III, 4 will hier sehr cum grano salis verstanden sein; außerdem verrät selbst Sickingen, daß sie über seinen Antrag „etwas bestürzt" war. Mit welcher Resignation sie in die Ehe tritt und wie stark die Liebe zum Bruder die Liebe zu dem eben Angetrauten überwiegt, zeigen unwiderleglich die Szenen III, 15 u. 17. Sickingen kann über ihre Motive nicht im Zweifel sein, und sie selbst bekennt ihren Gemütszustand ehrlich, wenn sie als Neuvermählte (III, 17) die Glückseligkeit einem fremden gelobten Lande vergleicht, das sie in gemeinsamer frommer Pilgrimschaft suchen wollen. An dem Willen, glücklich zu machen, fehlt es ihr nicht; daß sie selbst an der Seite des gewaltigen Abenteurers kein ungestörtes Glück findet, läßt von anderen abgesehen schon ihr zartes ängstliches Gemüt erwarten. Zu der Sorge um den Bruder gesellt sich bald die neue Sorge um das Leben ihres Gatten. Aber der Bruder behauptet sich in ihrem Herzen noch weiter als der stärkere; ihn zu retten, entschließt sie sich zu einem letzten verzweifelten Opfer: sie gewinnt es über sich, den einstigen Verlobten aufzusuchen, und entringt dem Sterbenden das verhängnisvolle Schriftstück. Aber ihr Herz ist zerrissen, als sie heimkehrt: der schreckliche Tod des einst Geliebten und die Sorge um den von den Fürsten bedrängten Gatten lasten schwer auf ihrer zarten Seele, und die Sicherheit des dem Tode geweihten Bruders ist nur ein schwacher Trost: „O Gott, was sind die Hoffnungen dieser Erden!" Sie muß den Untergang der drei Männer, die ihrem Herzen am nächsten standen, hilflos mit ansehen. So verstärkt sich zum

Schluß noch der melancholische, entsagungsvolle Zug an ihr; in der schmerzlichen Erkenntnis ihrer vergeblichen Aufopferung sinkt sie an der Leiche des Bruders nieder.

Unter den übrigen Personen ragt noch Lerse hervor; er ist unter den Nebenrollen die einzige, die sich über drei Akte ausdehnt (näheres über ihn s. o. S. 27), während die anderen, der Bischof, Liebetraut, Selbitz, Sickingen und Metzler sich auf zwei Akte beschränken.

### 3. Der thematische Gedanke.

Zusammenstoß zwischen dem Recht einer starken Persönlichkeit mit den gegebenen Kulturverhältnissen, im weiteren Rahmen Zusammenstoß zweier Weltalter, nämlich des abscheidenden Mittelalters mit der anbrechenden Neuzeit. Die edelgemeinte Selbsthilfe des Helden trägt als Faustrecht schon an sich einen Widerspruch in sich; durch die gleichfalls edelgemeinte Verbindung mit der ersten Selbsthilfe der aufständischen Bauern wird er vollends in Schuld und Verderben verstrickt. Vgl. Hegel (Ästhetik I, S. 252): „Die Berührung und Kollision der mittelalterlichen Heroenzeit und des gesetzlichen modernen Lebens zum ersten Thema gewählt zu haben, bekundet Goethes großen Sinn. Denn Götz und Sickingen sind noch Heroen, welche aus ihrer Persönlichkeit, ihrem Mut und rechtlichen geraden Sinn heraus die Zustände in ihrem engeren oder weiteren Kreise selbständig regulieren wollen; aber die neue Ordnung der Dinge bringt Götz selber in Unrecht und richtet ihn zugrunde. Denn nur das Rittertum und Lehnsverhältnis sind im Mittelalter der eigentliche Boden für diese Art der Selbständigkeit". Zu Grunde liegt als Idee des Ganzen der Kampf des Individuums um seine persönliche Freiheit. „Der Kampf, wie ihn der Dichter dargestellt hat, wird niemals ganz ausgekämpft werden, er besteht noch heute in jedem tiefangelegten Menschen. Es ist der Kampf zwischen dem Recht des Staates und dem Recht des Individuums. Es ist der kulturgeschichtliche Kampf zwischen dem, was die Politik, und dem, was das Menschentum beanspruchen darf" (Weißenfels, Goethe im Sturm und Drang I, 215).

### 4. Der Bau.

Kein Punkt hat von jeher der Götzerklärung größere Schwierigkeiten bereitet als der Bau des Dramas. Die große Zahl der auftretenden Personen und die Fülle der Szenen erwecken nur allzu leicht den Eindruck der Formlosigkeit. Demgegenüber ist schon bei der Besprechung gelegentlich darauf hingewiesen worden, daß der Bau des Dramas nicht regellos ist, daß sich vielmehr auch im einzelnen die Meisterschaft einer planmäßig arbeitenden Kunst erkennen läßt. Die einzelnen Szenen sind nicht willkürlich aneinander gefügt, sondern sowohl an und für sich, wie in ihrer Stellung zueinander sorgfältig erwogen, aufeinander abgestimmt, einander angepaßt. Über die üblichen Gesetze und Regeln des dramatischen Aufbaues freilich hat sich der Dichter kühn und nicht ohne Absicht hinweggesetzt. Die Einheiten der Zeit und des Ortes sind, zum erstenmal, völlig beiseite gelassen.

Hinsichtlich der Zeit fehlen, wie eine strenge historische Chronologie, so auch die sonst im Drama üblichen bestimmten Hinweise, an denen man den Verlauf der Zeit während der Handlung messen könnte. Sicherlich aber sind für die Abwicklung der breit ausgeführten Handlung Jahre anzunehmen. Bielschowsky meint sogar: der Dichter „reißt uns durch einen Zeitraum von vielen Jahren hindurch". Für eine derartige Annahme spricht allerdings, daß der Dichter gegen das Ende auffällig das Alter seines Helden betont (V, 4 und 9). Die Örtlichkeit ist mit einer im deutschen Drama überhaupt beispiellosen Freiheit behandelt. Der sechzigmalige Szenenwechsel innerhalb von fünf Akten steht nicht nur im klassischen Drama vereinzelt da; dabei werden mehr als dreißig unter sich verschiedene Schauplätze auf einem Gebiet, dessen vier Ecken etwa durch Bamberg, Augsburg, Heilbronn und den Spessart dargestellt werden, vorgeführt. Man hat den Eindruck, daß der Dichter absolut frei mit dem Raume und der Zeit schaltete. So große Schwierigkeiten das in der Praxis für die Aufführung des Dramas im Gefolge haben mußte, so große Vorteile brachte es andererseits für die innere Abrundung und Ausgestaltung. Der Dichter sah sich dadurch in den Stand gesetzt, unbekümmert um alle technische Schranken immer den fruchtbarsten Moment aus dem Geschehen herauszugreifen und zu dramatisieren. So wurde jede Szene zu einem kleinen Höhepunkt für sich, wie ihn die dichterische Phantasie erschaute und nachgestaltete. Dabei ist für die Wahl durchaus nicht nur der äußere Fortschritt der Handlung entscheidend. Der Hauptnachdruck ist vielmehr darauf gelegt, daß wir einen Einblick in wichtige Seelenvorgänge gewinnen; das psychische Element ist mit Bewußtsein vorangestellt. Wir sehen Entschlüsse reifen, Erkenntnisse aufleuchten, klug berechnete und leidenschaftliche Wünsche sich Bahn brechen, Liebe nnd Haß entstehen und vergehen. Manche Szenen erscheinen nur wegen ihres Stimmungsgehaltes eingeschoben, wie III, 21 (die Freude der Belagerten über den gewährten freien Abzug unmittelbar vor der Peripetie) oder V, 12 (die Seelenangst Marias vordeutend auf Götzens nahes Ende). Zugleich bot diese Technik natürlich ein vorzügliches Mittel, ungezwungen Kulturbilder aus den verschiedensten Lebenskreisen anzubringen; die einsame Waldherberge und der glänzende bischöfliche Hof, das Frauenleben auf den Ritterschlössern, das Mahl im Männersaal, der Kampfsplatz auf der Heide, die Bauernhochzeit, das Gericht der Feme und noch vieles andere zieht kaleidoskopartig an uns vorüber. Doch hat sich der Dichter nirgends verleiten lassen, das episodische Element zu stark zu betonen, immer sind die Bilder mit dem Gang der Handlung irgendwie verknüpft. So hängt die großartige Anschaulichkeit, mit der der Dichter ein längst abgelaufenes Geschehen für uns verlebendigt, zum großen Teile gerade mit der eigenartigen szenischen Technik zusammen.

Allerdings bedurfte es bei der gewaltigen Szenenmasse, um den Leser nicht die Richtung und Übersicht verlieren zu lassen, einer straffen Führung der Handlung. Man hat auch in dieser Hinsicht mannigfache Vorwürfe erhoben, und sicherlich entspricht der Aufbau nicht durchaus den herkömmlichen Regeln. Der erste Akt enthält die Exposition, dann steigt die Handlung bis zum

dritten Aufzug, dessen Ende (Götzens Gefangennahme) bereits die Peripetie bringt. Die fallende Handlung der beiden letzten Akte eilt in zwei untereinander sehr verschiedenen Stufen der Katastrophe zu: 1. Götz wird von Sickingen befreit und kehrt, nachdem er Urfehde geschworen, auf sein Schloß zurück. 2. Götz beteiligt sich am Bauernkrieg, wird verwundet und gefangen (vgl. Franz, Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen, S. 336 f. — S. auch K. Hähnel, Zeitschr. f. d. dtsch. Unterricht, 7. Jahrg. S. 270). Man hat darauf hingewiesen, daß die zweite Stufe doch ein ganz neues Moment in die Handlung hineintrage, daß der Held, der bisher seine ritterliche Ehre streng gewahrt habe, erst hier durch den Bruch seines Ritterwortes eine objektive Schuld auf sich lade, und daß diese Schuld innerlich zu wenig mit dem Vorausgehenden verknüpft sei. Obwohl nun der Bauernkrieg wenigstens an sich vom Dichter ganz planmäßig von vornherein (vgl. I, 1) vorbereitet ist, und obwohl der Bruch des Ritterwortes, wie oben S. 60 dargetan, folgerichtig aus dem Charakter des Helden herausmotiviert ist, so wird man doch zugeben müssen, daß hier zwischen dem vierten und fünften Akt tatsächlich ein unverkennbarer Einschnitt einliegt und daß die Handlung auf einem toten Punkt angekommen ist. Die Fehden zwischen Götz und seinen bisherigen Gegnern sind zu Ende, Götz hat sich selbst durch die Urfehde die Hände gebunden, es ist selbst aus der letzten Szene des vierten Aktes nicht ersichtlich, woher die neue Verwicklung kommen soll. Tatsächlich bringt die Handlung des fünften Aktes etwas vollständig Neues, das nur äußerlich durch die Personen und die Zeitumstände mit dem Vorhergehenden verbunden ist, und man wird hierfür gelten lassen müssen, was Wustmann (a. a. O. S. 49) über den Bau des Dramas im allgemeinen schreibt: „Wenn eine der obersten Forderungen, die an das Drama gestellt werden, die ist, daß in seiner Handlung eine innere Notwendigkeit walte, so läßt sich nicht hinwegleugnen, daß Götz diese Forderung nicht erfüllt. Die Handlung kann recht gut den Verlauf nehmen, den sie im Stücke nimmt, aber ebensogut auch manchen andern. Die treibenden und entscheidenden Motive wachsen nicht organisch von innen heraus, sondern treten zufällig von außen hinan." Erscheint also die Einheit der Handlung hier nicht genügend gewahrt, so läßt sich dagegen meines Erachtens der andere Vorwurf, daß das Gegenspiel sich zu sehr hervordränge und daß dadurch ein Dualismus herbeigeführt werde, bei dem Weislingen und namentlich Adelheid das Interesse vom Haupthelden ablenken, für die zweite Bearbeitung nicht aufrecht erhalten. In der ersten Bearbeitung war allerdings der Adelheid ein zu breiter Raum namentlich gegen Ende hin eingeräumt worden. Goethe urteilt selbst darüber in Dichtung und Wahrheit, B. 13: „Da ich mich ohne Plan und Entwurf bloß der Einbildungskraft und einem inneren Trieb überließ, so war ich von vornherein ziemlich bei der Klinge geblieben, und die ersten Akte konnten für das, was sie sein sollten, gar füglich gelten; in den folgenden aber und besonders gegen das Ende riß mich eine wundersame Leidenschaft unbewußt hin. Ich hatte mich, indem ich Adelheid liebenswürdig zu schildern trachtete, selbst in sie verliebt, unwillkürlich war meine Feder nur ihr

gewidmet, das Interesse an ihrem Schicksal nahm überhand, und wie ohnehin gegen das Ende Götz außer Tätigkeit gesetzt ist und dann nur zu einer unglücklichen Teilnahme am Bauernkrieg zurückkehrt, so war nichts natürlicher, als daß eine reizende Frau ihn bei dem Autor ausstach, der die Kunstfesseln abschüttelnd in einem neuen Felde sich zu versuchen dachte." Aber gerade in diesem Punkte ging Goethe bei der Umarbeitung mit rücksichtsloser Härte gegen sein eignes Werk vor, und erreichte es, indem er den Liebeshandel der Adelheid „ins Enge zog und nur in seinen Hauptmomenten hervorleuchten" ließ, daß in der Neubearbeitung dieser Fehler tatsächlich getilgt ist. Übrigens zeigt die ebenangeführte Stelle, daß Goethe selbst sehr wohl den schwachen Punkt des Ganzen, das Abreißen der Handlung am Ende des vierten Aktes, empfand. Aber selbst wenn man darum die Einheit der Handlung preisgeben will, so wird man doch wenigstens mit Rudolf Franz (Der Aufbau der Handlung, S. 73 Anm.) die Einheit der Person dem Drama zugestehen.

### 5. Sprachform.

Daß der Dichter sein Drama in Prosa abfaßte, dazu veranlaßte ihn vornehmlich das Beispiel, das Lessing mit seinen bisherigen dramatischen Werken, Miß Sara Sampson, Philotas und Minna von Barnhelm, gegeben hatte. Im übrigen freilich ist seine Prosa von der Lessings durchaus verschieden. „Die Derbheit und Leidenschaftlichkeit des Gefühls, die Goethe aus seinem eignen Wesen fast allen Personen seines Schauspiels gegeben hat, prägt sich als Grundzug auch in der Sprache aus. Ein Gefühlsstil ist sie durchgängig und fast durchgängig ein Kraftstil, ... Man empfindet die ganze Eigenart dieses Stils, wenn man ihn mit dem der Lessingschen Dramen vergleicht. Kraftvoll sind beide. Aber bei Lessing ist die Kraft ein Werk des Verstandes, der hauptsächlich das gegebene Material der Sprache in Worten und Formen aufs nachdrücklichste zu verwenden und in regelrecht gebaute Perioden die Gedanken zu zwingen weiß. Im Stil des Götz dagegen hat die Kraft ihre Quelle im Gefühl, und dessen Derbheit und Leidenschaftlichkeit führt immerfort zum Hinausgreifen über das vorhandene Sprachmaterial, zum Hinausdrängen über die von der Grammatik gezogenen Grenzen" (Weißenfels, Goethe im Sturm und Drang, I, S. 322). Die sinnlichen Elemente des Gefühls und die Phantasiekraft des Dichters wirken im Götz zusammen, um der Sprache eine außerordentliche Anschaulichkeit zu geben. „Möglichst unmittelbar, so sinnlich, so gegenständlich, wie es empfand, strebte das Gefühl sich auszudrücken, und dazu lieh die Phantasie die Bilder." Die bildliche Ausdrucksweise selbst ist außerordentlich häufig, und nicht selten sind die Bilder durch mehrere Sätze hindurch festgehalten. Dagegen ist die Reflexion auf ein Mindestmaß beschränkt; ohne Monologe allerdings ging es nicht ab, aber sie sind verhältnismäßig kurz, wie überhaupt der Dichter bemüht ist, längere Reden einer Person zu vermeiden. Deshalb werden Berichte und Erzählungen selten von einer Person in einem Zug gegeben. Meist entwickeln sie sich in lebhafter Wechselrede

durch Frage und Antwort, „im Neben- und Gegeneinanderwirken der Gedanken und Worte mehrerer Personen". Daher fällt es kaum auf, wie zahlreich die eingelegten Schilderungen sind, weil sie immer eng in das Bühnengeschehen hineingewoben und dazu in Beziehung gesetzt sind. Es sei beispielsweise nur an die grausige Schilderung erinnert, die Metzler (V, 1) von der Bluttat auf der Ebene gegen Heilbronn gibt, oder an den auch für die Bildersprache des Dramas überaus charakteristischen Bericht Götzens über seinen Kampf mit den Reichstruppen (III, 13). Die Schilderungen sollten vor allem dazu helfen, wichtige zurückliegende Momente der Handlung, die dem Dichter für eine dramatische unmittelbare Gestaltung nicht fruchtbar genug erschienen waren, dem Leser in möglichster Anschaulichkeit nahezubringen. Das gilt, wie von den beiden bereits genannten, so noch von der Erzählung der Kammerfrau über Weislingens Einritt in Bamberg (I, 3), von Sickingens Selbstgespräch über die Aufnahme seiner Werbung durch Maria (III, 4), von Georgs Bericht über seine Erlebnisse in Bamberg (II, 8), von Weislingens Mitteilungen über seine Unterredung mit dem Kaiser (IV, 4) und vielen andern. Bisweilen allerdings braucht der Dichter die Schilderung auch, um auf Künftiges vorzubereiten und die Aufmerksamkeit des Lesers sofort in einer bestimmten Richtung festzulegen; das ist besonders bei den Schilderungen des ersten Aktes der Fall. Wenn Götz (I, 3) sein lustiges Begegnis mit dem Bischof von Bamberg auf der Hochzeit des Pfalzgrafen erzählt, wenn wir von dem leichterregbaren „Männlein" hören, das weder Humor noch Geistesgewandtheit genug besitzt, um Herr der Situation zu bleiben, so ist das Bild dieses Herrschers, der den gewandten Weislingen nicht entbehren kann, bereits für uns festgelegt. Ebenso wird durch die Schilderung, die Franz von der schachspielenden Adelheid gibt (I, 5) die folgende Szene (II, 1) in der Phantasie des Lesers bereits vorgebildet. In anderer Weise muß die Beschreibung des Weislingenschen Schlosses durch Götz (I, 3) dem Verständnis der späteren Handlung dienen: hierdurch wird die Tat Franzens (V, 10) erklärlich gemacht.

Eine besondere Eigentümlichkeit der Götzprosa ist ihre mannigfache Abstufung nach den handelnden Personen. Der sprachliche Ausdruck muß hier mithelfen, die Charaktere zu unterscheiden und ihre besondere Art zu offenbaren. Zum erstenmal im deutschen Drama ist dieses Kunstmittel hier angewandt und mit ganz außerordentlichem Erfolge. Im allgemeinen lassen sich auch hinsichtlich der Sprache zwei große Kreise unterscheiden, ein volkstümlicher und ein höfischer. „Der Kaiser und alle Personen, die am Bamberger Hofe leben, Weislingen, Adelheid, Liebetraut und Franz, sprechen im allgemeinen ein reines Hochdeutsch; ihnen schließen sich an der Bischof, der Abt, Olearius und Bruder Martin. Aus Götzens Umgebung spricht nur der etwas vornehmer gehaltene Sickingen rein und Maria, die darin ihre klösterliche Erziehung nicht verleugnet. Götz selber aber und seine Genossen, Selbitz, Lerse, Georg, ebenso die Söldner, Bauern und Zigeuner sprechen mehr oder weniger dialektisch gefärbt" (Wustmann, a. a. O. S. 42). Natürlich ist der Dialekt nicht durchgängig, nur maßvoll und mit großer Vor-

sicht angewandt. Am stärksten in Mundart reden die Zigeuner (V, 6), weil sie als fremdes, vagabundierendes Volk sich am meisten von den übrigen abheben mußten und das ungebildetste Element darstellen. Aber auch die Bauern, Reiter und Knechte haben noch viele mundartliche Eigentümlichkeiten, „meß" für „miß" „leucht" statt „leuchtet", Verkürzungen des Artikels wie „auf'm Schloß", „nit" statt „nicht", „s'is" statt „es ist" und viele andere. Bei Götz und seiner Umgebung sind die mundartlichen Kennzeichen schon mehr abgeschwächt: kennzeichnend ist für ihn die Apokope der auslautenden e in Verbalformen, wie „ich hatt, ich geh, ich lacht" und andere (doch finden sich derartige Formen auch bei Weislingen), ferner die Auslassung des Subjekts „mir ist gar recht", „könnt euch ein hübsches Kleid geben" und andere gekürzte Partizipia Perfekti, wie „meine Stund ist kommen", „der Bischof hat mir die Hand geben" und andere. Alle diese dialektischen Formen fand Goethe in seiner heimischen mitteldeutschen Mundart vor; sie waren ihm von Kind an geläufig. Doch genügten sie ihm noch nicht, um die gewünschte volkstümliche und historische Färbung der Sprache zu erreichen. Zu diesem Zwecke gab er seiner Sprache noch bewußt den Rost des Altertümlichen, indem er aus deutschen Schriftstellern des sechzehnten Jahrhunderts altertümliche Worte und Formen herübernahm. Am stärksten lehnte er sich dabei an die Lebensbeschreibung Götzens selbst an; daher stammen Worte wie Geleite, Tathandlung, nachrucken, fleischen, Nachtims und Redewendungen wie das Bad segnen, zu Unfried werden, mit der Hand in die Kohlen schlagen, Sattelhenkens Zeit, Formen wie fund (statt fand), gülden (statt golden), rauch (statt rauh) und andere. Dazu gesellen sich eigene Neubildungen Goethes besonders unter den Verben, indem er die Anschaulichkeit des Grundwortes durch Vorsilben oder durch Zusammensetzung mit Adverbien steigert, wie verbeten, verhäuen, verkranken, herumlügen, hinausschwatzen, zurückfluchen u. ä. Von dieser volkstümlich-derbnatürlichen Sprache hebt sich die Sprache der Gebildeten und höfischen Kreise als ein geglättetes korrektes Schriftdeutsch ab. Besonders charakteristisch für sie sind die reichlich eingestreuten Fremdwörter; z. B. Adelheid: aktiv, Quintessenz, Antistrophe, Metapher; die Hofleute: ominös, homogen, in usum Delphini, molestieren, profitabel, Nimbus, implicite, explicite; der Hauptmann der Reichstruppen: Ordre und impertinent u. v. a. Ebenso sind hier die Bilder und Anspielungen meist aus einer gelehrten volksfremden Vorstellungswelt geschöpft: dahin gehört die Erwähnung des Teuerdank durch Adelheid (II, 6), der Vergleich Weislingens mit dem antiken Sagenvogel Phönix (II, 1), der Vergleich der Ritterfehden mit einer Hydra durch den Kaiser (III, 1) u. a. Der sprachliche Gegensatz zwischen den beiden Gruppen erstreckt sich selbst bis auf die beiden eingelegten kleinen Lieder: Liebetrauts leichtfertiges Schelmenlied (II, 1) mit seiner Verherrlichung des antiken Cupido ist Kunstpoesie voll gezierter und affektierter Wendungen, während Georgs schlichte Verse (III, 21) durchaus glücklich den Volkston treffen.

Aber die Kunst des Dichters, mittels des sprachlichen Ausdrucks zu charakterisieren, erschöpft sich keineswegs nur in dem Gegensatz zwischen

Volk und Hof, vielmehr hat der Dichter sich noch andere typische Sprachunterschiede zunutze gemacht. So sind wiederholt, namentlich im Stil, Besonderheiten der Standessprachen nachgeahmt, um gewisse Personen schärfer herauszuheben: Olearius redet im Kathederstil der Professoren (I, 4), die kaiserlichen Räte bei den Verhandlungen in Heilbronn (IV, 2) in der steifen Aktensprache, die Richter der Feme (V, 11) in der formelhaften Gerichtssprache, die durch die Häufung von Alliteration und Rhythmus besonders feierlich und eindrucksvoll gestaltet ist. Sogar ein Versuch in Kindermundart findet sich bereits (I, 3) in den ersten Sätzen von Götzens kleinem Sohn.

## D. Literarhistorische Betrachtung.

### 1. Verhältnis zur Quelle.

„Meinem Sohn ist es nicht im Traum eingefallen, seinen Götz vor die Bühne zu schreiben — er fand etliche Spuren dieses vortrefflichen Mannes in einem juristischen Buch — ließ sich Götzens Lebensbeschreibung von Nürnberg kommen, glaubte, daß es anschaulicher wäre in der Gestalt wies vor Augen liegt, webte einige Episoden hinein und ließ es ausgehn in alle Welt.“ Mit diesen Worten hat Goethes Mutter in einem Briefe an den Schauspieler Großmann vom 4. Februar 1781 (Archiv für Literaturgeschichte III, 120) die Entstehung des Dramas kurz und treffend zusammengefaßt und auch das Verhältnis des Dramas zu seiner Quelle, der Autobiographie des Ritters, im allgemeinen richtig angegeben. Soviel Goethe einerseits aus seiner Quelle geschöpft hat, die Veränderungen und Umgestaltungen, die er daran vornahm, die Zutaten, die er dazu aus seiner Phantasie gab, sind andererseits nicht minder groß und bedeutend, und es ist zu einem rechten literarhistorischen Verständnis des Werkes nötig, die beiden Bestandteile kurz zu sondern.

Die Lebensbeschreibung des fränkischen Ritters (s. o. S. 3) entbehrt aller literarischen und stilistischen Kunst. In schlichtem Deutsch gehalten sollte sie lediglich eine getreue Darstellung der Fehden und Kämpfe des Schreibenden bringen und seine Taten gegenüber Freund und Feind noch nachträglich rechtfertigen. „Auf einen unbefangenen Leser macht noch heute seine Selbstbiographie den Eindruck treuherziger Biederkeit. Wir sehen, Götz will nur seinem Herzen Luft machen, um zu zeigen, wie gut er es gemeint habe und wie ungerecht er behandelt worden sei. Er zeigt sich als fromm, harmlos, von festem Selbstvertrauen und einem tiefen Gefühl für Recht und Freiheit“ (Adolf Hauffen, Einleitung zu Götz von Berlichingen). Dem entspricht ganz der Eindruck, den das Werk, „die Geschichte eines der edelsten Deutschen“, auf den jungen Goethe machte. In seiner jugendlichen Begeisterung verklärte sich das Bild des „braven Mannes“ noch mehr; er sah in ihm so sehr das Opfer widriger Zeitverhältnisse, daß er beschloß, sein Andenken zu „retten“ (s. die oben S. 6 zitierte Stelle aus dem Brief an Salzmann), indem er ihn der Nachwelt lebendig in einem Drama vor Augen stellte; vgl. den

Nachruf Verses V, 14: „wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt!". In seinem Sturm und Drang übersah er dabei völlig, wie ungeeignet der in der Lebensbeschreibung dargebotene Stoff für ein Drama war. Denn Götzens Biographie hat mit dem weitaus größten Teile aller Memoirenliteratur die Eigentümlichkeit gemeinsam, daß sie in zahlreiche einzelne unter sich kaum zusammenhängende Stücke auseinanderfällt. Schon die äußere Gliederung macht das deutlich. Der ganze Stoff ist in drei sehr ungleiche Teile geordnet. Der erste Teil erzählt in elf Abschnitten, aber keineswegs durchweg chronologisch Götzens Taten in den Jahren 1495—1522. „Hier wird unter anderem berichtet, wie Götz fünfzehnjährig — geboren war er 1480 — zuerst als Reiterbube bei seinem Vetter, dann bei dem Markgrafen Friedrich IV. von Onolzbach (Ansbach) in Diensten stand, wie er den ersteren 1495 auf den berühmten Reichstag in Worms begleitete, wo der ewige Landfriede gestiftet und das Reichskammergericht errichtet wurde, wie er mit dem Markgrafen im Jahre 1498 nach Hochburgund und Wälschbrabant zog, wie er 1499 am Schweizer Kriege, 1504—05 am bayrischen Kriege teilnahm und dabei vor Landshut seine rechte Hand einbüßte; ferner seine Fehden gegen den Bischof von Bamberg und gegen die Nürnberger im Jahre 1512, und schließlich die Hilfe, die er 1514—19 dem Herzog Ulrich von Württemberg gegen den schwäbischen Bund leistete, die Belagerung, die er infolgedessen auf der Burg Möckmühl 1519 aushalten mußte, seine Kapitulation und seine viertehalbjährige Gefangenschaft in Heilbronn 1519—22" (Wustmann, a. a. O. S. 28). Im zweiten Teil berichtet er über seinen Anteil an dem „famosen Bauernkrieg, in welchen er von den Bauern mit eingeflochten worden" 1525, und wie er nachträglich wegen seiner Führerschaft zwei Jahre in Augsburg gefangen gehalten worden sei (1528—30), bis er endlich gegen das Versprechen der Urfehde entlassen wurde. Der dritte Teil enthält „einige andere Aktiones und Reiterdienst, so er außerhalb denen Fehden gehabt," z. B. seine Feldzüge im Dienst des Kaisers gegen die Türken (1542) und nach der Champagne (1544). Die letzten Jahre saß er ruhig auf seiner Burg Hornberg im Schwarzwald, wo auch kurz vor seinem Tode (23. Juli 1562) die Lebensbeschreibung entstanden ist. Angesichts dieses spröden undramatischen Stoffes, den die Lebensbeschreibung bot, mit seiner bunten Mannigfaltigkeit von Personen und Ereignissen, ist es wirklich erstaunlich, in welchem Maße es dem Dichter gelungen ist, seinem Drama eine einheitliche, innerlich verknüpfte Handlung zu geben. Zunächst wurde die Handlung zeitlich und räumlich vereinfacht, zeitlich, indem der Dichter den Helden bereits im Bauernkrieg, 35 Jahre vor seinem eigentlichen Tode, zu Grunde gehen ließ, räumlich, indem als Ausgangspunkt aller Züge und Fehden Götzens das Schloß Jagsthausen gewählt wurde, das Stammschloß der Familie Berlichingen, das dem historischen Götz aber nicht gehört hat. Ebenso wurden die zahlreichen in der Lebensbeschreibung erzählten Fehden auf einige wenige beschränkt und die mit dem Bischof von Bamberg in den Vordergrund gerückt, weil sie am besten Gelegenheit bot, Götz als Opfer fürstlicher Herrschsucht zu zeigen. Mit dieser Fehde wurden dann durch ge-

schickte Verknüpfung alle anderen Ereignisse des Dramas, mit Ausnahme des Bauernkrieges, in ursächliche Verbindung gebracht, die Fehde mit den Nürnbergern, die Belagerung und Kapitulation von Jagsthausen (nach der in der Quelle erzählten Belagerung in Möckmühl) und die Gefangenschaft in Heilbronn; in Wirklichkeit war Götz allerdings wegen einer Fehde mit den Nürnbergern schon 1512 in die Reichsacht erklärt worden, aber diese Ächtung hatte für ihn keine schlimmen Folgen weiter.

Zu dieser Umgestaltung der Überlieferung kommen zahlreiche Ergänzungen, die der Dichter aus freier Phantasie schöpfend hinzutat. In der Lebensbeschreibung ist der Famile Götzens nur sehr beiläufig und ohne genauere Angaben gedacht; in Wirklichkeit war es ein großer Kreis von Geschwistern, Kindern und Freunden, der ihn umgab. Der Dichter stellte ihm auch hier, unbewußt vereinfachend, nur wenige, aber scharf ausgeprägte Gestalten an die Seite, Gattin, Schwester und Sohn, und indem er ihn so isolierte, hob er sein Bild als das des letzten freien Ritters in seiner Zeit und in seiner Familie, noch schärfer heraus. Ebenso ists mit den Freunden: einige wenige, die ihm treu bleiben bis in den Tod. Die Freundschaft mit Sickingen und Selbitz fand der Dichter bereits in der Quelle, doch band er Sickingen noch enger an den Helden, indem er die beiden verschwägerte; Georg und Lerse sind dagegen Phantasiegeschöpfe des Dichters. Vor allem aber mußte der Dichter die meisten Personen der Gegenhandlung erfinden. Hier bot ihm die Lebensbeschreibnng nur den Bischof von Bamberg, und es galt das kriegerisch-politische Bild dieses Streites durch eine anschauliche und figurenreiche Ausgestaltung auch der Gegenseite zu vertiefen. Das ist dem Dichter über alle Maßen gelungen, derart, daß die so lediglich seiner Phantasie entstammenden Szenen zu den packendsten des ganzen Dramas gehören. Vor allem interessiert die Person des Gegenspielers Weislingen, „in welcher alle schlechten Eigenschaften der sinkenden Zeit gleichsam verkörpert waren", nicht minder seine Partnerin, Adelheid, Franz und die anderen, die von Dichters Gnaden an den Bamberger Hof versetzt sind. Die der Gegenhandlung eingeräumten Szenen hatte wohl Goethes Mutter vorwiegend im Auge, wenn sie von einigen hineingewobenen „Episoden" sprach. Danach kann man dem Urteil Wustmanns über das Verhältnis von Lebensbeschreibung und Schauspiel wohl beipflichten: „Wollte man das Schauspiel mit einem Gebäude vergleichen, dann hätte die Lebensbeschreibung einen Teil, aber auch nur einen Teil der Bausteine hergegeben; der andere Teil des Materials, der architektonische Plan und seine Ausführung stammen durchaus vom Dichter" (a. a. O. S. 29). Freilich auch noch bei der Ausführung floß dem Dichter, bewußt und unbewußt, manche Reminiszenz aus der Lebensbeschreibung mit unter, seien es nun kleine charakteristische Einzelzüge, die er wortgetreu der Quelle entlehnte, wie III, 6 und III, 1 (s. oben S. 25 u. 27) und viele andere, seien es besonders anschauliche Wortgebilde (s. oben S. 72). Auch darin trifft Wustmann (S. 41) das Richtige wenn er meint: „Man würde irren, wenn man glauben wollte, der Dichter sei darauf ausgegangen, möglichst viele solcher Einzelheiten aus der Lebensbeschreibung zu gewinnen

und in seine Dichtung zu verflechten. Er hatte seine Quelle jedenfalls so liebgewonnen und sich so in sie eingelebt, sie war ihm mit allen Kleinigkeiten so in Fleisch und Blut übergegangen, daß ihm eine Fülle von Erinnerungen ganz von selbst in seine Szenen strömte." Das ist schon nach der ganzen Art der Entstehung, dem langsamen Heranreifen und der raschen Niederschrift des Werkes (s. oben S. 7 f.), wahrscheinlich. Jedenfalls aber sind auch diese Entlehnungen nur ein Beweis dafür, wie sehr die männlich wuchtige Persönlichkeit Götzens noch mit ihrer letzten literarischen Tat, die auch im Drama natürlich nicht fehlen durfte (IV, 5), den Dichter in ihren Bann geschlagen hatte.

## 2. Gestaltende Einflüsse.

Unter den literarischen Vorbildern hat am stärksten Shakespeare auf die Abfassung des Dramas eingewirkt und zwar in der Form und Auffassung, wie ihn Herder in dem Straßburger Jünglinge und dann in seinen Schriften der aufhorchenden Nation zeigte. Unter dem bezeichnenden Titel „Von deutscher Art und Kunst" erschien im Jahre 1773 eine kleine Sammlung von Aufsätzen, die aus der Feder Herders, Goethes („Von deutscher Baukunst") und Mösers stammten. In dem zweiten Aufsatz „Shakespeare" hat Herder seine damaligen Gedanken über diesen Dichter in einer von leidenschaftlicher Begeisterung erfüllten Schreibweise niedergelegt. Hier müßten wir den Schlüssel für Goethes Shakespeareauffassung suchen, auch wenn Herder nicht zum Schlusse seines Aufsatzes noch ausdrücklich auf den im Entstehen begriffenen Götz von Berlichingen Bezug genommen und ihm die interessanten Worte gewidmet hätte (S. 112): „Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn (Shakespeare) begreifen konnte, und wo du, mein Freund, der du dich bei diesem Lesen erkennst und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmt, wo du noch den süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unsrer Sprache, unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Ich beneide dir den Traum, und dein edles deutsches Wirken, laß nicht nach, bis der Kranz dort oben hänge." Hiermit ist es ausgesprochen, was den Dichter veranlaßte, für seine Rettung des Götz gerade die dramatische Form zu wählen: das Drama sollte zugleich ein literarisches Denkmal für den geliebten Shakespeare, den damals noch viel Verkannten und Verdammten, werden, ein Bekenntnis der Shakespeareverehrung durch die Tat. Dabei erschien die Wahl gerade des Götzstoffes wegen seines historisch nationalen Gehaltes („aus unsern Ritterzeiten") als ein besonders glücklicher Griff, denn man verehrte Shakespeare vor allem als den Schöpfer des nordisch-germanischen Geschichtsdramas. Die anschauliche Gestaltung des großen geschichtlichen Ereignisses ist es, die Herder immer wieder an Shakespeare preist: „Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter (wie Sophokles), sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensaltern, Gesinnungen, Völkern und Spracharten; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, König und Narren, Narren und König zu dem

herrlichen Ganzen! Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie er sie fand, und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, was wir, wenn nicht Handlung im griechischen Verstande, so Aktion im Sinne der mittleren oder in der Sprache der neueren Zeiten Begebenheit (Evenement), großes Eräugnis, nennen wollen" (S. 91). „Jedes Stück ist history im weitesten Verstande, die sich nun freylich bald in tragedy, comedy usw. mehr oder weniger nuanciert. — Die Farben aber schweben da so ins unendliche hin, und am Ende bleibt doch jedes Stück und muß bleiben, — was es ist. Historie! Helden und Staatsaktion, zur Illusion mittlerer Zeiten! oder (wenige eigentliche plays und divertissements ausgenommen) ein völliges, Größe habendes Eräugnis einer Weltbegebenheit, eines menschlichen Schicksals" (S. 111). Der Götzstoff entsprach ganz diesen Forderungen des Shakespeareideals. „Historie, Helden- und Staatsaktion zur Illusion mittlerer Zeiten", d. h. des Mittelalters, all das traf für ein Götzdrama zu. So wurde schon bei der Wahl des Stoffes Shakespeare entscheidend. Daß Shakespeare auch den größten Einfluß auf die Form hatte, bezeugt Goethe selbst in Dichtung und Wahrheit B. 13: „Durch die fortdauernde Teilnahme an Shakespeares Werken hatte ich mir den Geist so ausgeweitet, daß mir der enge Bühnenraum und die kurze, einer Vorstellung zugemessene Zeit keineswegs hinlänglich schienen, um etwas Bedeutendes vorzutragen. Das Leben des biedern Götz von Berlichingen, von ihm selbst geschrieben, trieb mich in die historische Behandlungsart, und meine Einbildungskraft dehnte sich dergestalt aus, daß auch meine dramatische Form alle Theatergrenzen überschritt und sich den lebendigen Ereignissen mehr und mehr zu nähern suchte." Die große Freiheit, mit der sich Shakespeare über die Einheiten des Ortes und der Zeit hinwegsetzte, und wegen der er von den Kunstrichtern im Geiste der französischen Klassizistik am härtesten verurteilt wurde, täuschte die Kraftgenies über den sorgfältigen inneren Aufbau seiner Dramen, ließ sie da überhaupt nur Willkür und Formlosigkeit sehen und darüber sogar die Einheit der Handlung preisgeben. Diesem Irrtum verfiel auch Goethe, um so mehr als selbst Herder, ohne tiefer in die Komposition der Shakespearischen Dramen einzudringen, die größere Freiheit des Briten nicht aus der Eigenart der Bühnenverhältnisse im 17. Jahrhundert ableitet, sondern als beabsichtigtes, höchstes Kunstmittel hinstellt und ihr damit das Recht auf eine vorbildliche Wirkung zuerkennt: Shakespeare ist „der größte Meister, eben weil er nur und immer Diener der Natur ist. Wenn er die Begebenheiten seines Dramas dachte, im Kopf wälzte, wie wälzen sich jedesmal Örter und Zeiten somit umher! Aus Szenen und Zeitläuften aller Welt findet sich, wie durch ein Gesetz der Fatalität, eben die hierher, die dem Gefühl der Handlung die kräftigste, die idealste ist; wo die sondersten, kühnsten Umstände am meisten den Trug der Wahrheiten unterstützen, wo Zeit- und Ortswechsel, über die der Dichter schaltet, am lautesten rufen: hier ist kein Dichter! ist Schöpfer, ist Geschichte der Welt!" Auch in diesem Punkt war Goethe der getreue Schüler des Shakespeareapostels Herder,

daher der eigenartige Bau des Götz, der schließlich nur auf einem Mißverständnis oder einer unzureichenden Kenntnis Shakespearischer Dramaturgie beruht. Allerdings kam dabei dem Shakespeareevangelium Herders die eigene Sehnsucht der Stürmer und Dränger nach Freiheit halbenwegs entgegen; darüber hat der Dichter selbst sich ausgesprochen in seiner Rede zum Shakespearetag: „Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft. Ich sprang in die freye Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte." Unter den Dramen Shakespeares war es vor allem „Antonius und Kleopatra", das als Vorbild diente, doch hat Goethe auch anderen Dramen Züge entnommen. (Näheres darüber siehe bei Weißenfels, a. a. O. I, S. 348 ff.).

Wenn der Dichter dann in der zweiten Bearbeitung von 1773 versuchte, die durch sein englisches Vorbild entfesselten und im jugendlichen Überschwange genutzten Freiheiten zurückzudämmen, so war dabei außer der Kritik der Freunde vor allem der Einfluß Lessings wirksam. Als der größte deutsche Schriftsteller jener Zeit und als Vorkämpfer gegen das literarische Franzosentum genoß Lessing auch die Verehrung der jungen Generation und Goethes im besonderen. Mit Recht hat man auf die große Ähnlichkeit des heldenhaften Reiterjungen Georg mit Philotas hingewiesen. Nun erschien 1772, also zwischen der ersten und zweiten Bearbeitung des Götz, Lessings Emilia Galotti, dieses strenge Muster der klassischen Tragödie, und verfehlte ihren Eindruck auf den jungen Stürmer nicht. Bis in den Dialog hinein hat man den Einfluß des Lessingschen Werkes in der zweiten Bearbeitung des Götz nachgewiesen.

Nächst den literarischen Vorbildern waren es verschiedentlich persönliche Erfahrungen und Erlebnisse, die den Dichter bei seinem Werke leiteten, obschon sich diese im einzelnen schwieriger nachweisen lassen. Wir würden das schon auf Grund jenes berühmten Selbstzeugnisses Goethes (Wahrheit und Dichtung, B. 7) annehmen dürfen, daß alles, was er geschrieben habe, nur „Bruchstücke einer großen Konfession" sei. Aber der Dichter hat in seinen Lebenserinnerungen selbst einen Punkt der Dramas genannt, in dem sich Dichtung und Erlebnis berühren (Dichtung und Wahrheit, B. 12): „Zu der Zeit, als der Schmerz über Friederikens Lage mich beängstigte, suchte ich nach meiner alten Art abermals Hilfe bei der Dichtung. Ich setzte die hergebrachte poetische Beichte wieder fort, um durch diese selbstquälerische Büßung einer inneren Absolution würdig zu werden. Die beiden Marien im Götz von Berlichingen und Clavigo, und die beiden schlechten Figuren, die ihre Liebhaber spielen, möchten wohl Resultate solcher reuigen Betrachtungen gewesen sein." Auch von anderer Seite ist es bezeugt, daß er sich wegen der verlassenen Geliebten Friederike nach seiner Heimkehr ins Vaterhaus schwere Gewissensbisse machte. „Sie schrieb mir einen Brief, der mir das Herz zerriß," sagt der Dichter von Friederike. Es muß dies im Herbst des Jahres 1771 gewesen sein, just zur selben Zeit, als er zum erstenmal

an den Götz heranging. Eine schwere Schuld brannte ihm auf der Seele. „Der Versuch sie zu sühnen, verhalf dem Weislingendrama zur Existenz“ (Bielschowsky, a. a. O. S. 176). Das Unentschlossene und Schwankende in Weislingens Charakter entsprach durchaus der Stimmung des Sesenheimer Liebhabers, Goethe zeichnete hier durchaus sein eigenes Bild. ‚Wie er Adelheid verlassen will und doch nicht kann, wie er ausruft: „Ich muß fort!“ und gleich darauf: „Ich kann nicht! Seht mich nicht so an!“, wie die Pferde zur Abreise schon bestellt sind und er dann doch bleibt, — das ist ganz Goethes Stimmung, in der er aus Sesenheim schreibt: „Hier sitz' ich zwischen Tür und Angel! Ich komme oder nicht! Nur wär' es wohl bald Zeit, daß ich käme, ich will auch und will auch, aber was will das Wollen gegen die Gesichter um mich herum! . . .“ So wie Götz da Marias Schmerz beschreibt: „Sie sitzt, das arme Mädchen, und verjammert und verbetet ihr Leben!“ — mochte sich Goethe den Zustand der verlassenen Friederike ausmalen‘ (Weißenfels, a. a. O. S. 335 f.). Gleichwohl ist es unrichtig, wie das wohl bisweilen geschieht, nun Weislingen mit Goethe einfach zu identifizieren. Es waren nur Züge von sich, die er dieser Person lieh, einzelne schwache, krankhafte Züge, während er die starken kräftigen Elemente seines Wesens auf den Helden Götz und seinen Reiterjungen übertrug. Ebenso falsch ist es, die verlassene Braut Maria mit der verlassenen Friederike gleichzusetzen. Beide haben in ihrem Charakter nur sehr wenig gemeinsam, eher hat Maria Züge von Goethes Schwester Cornelie erhalten, sowie er manches, nicht nur den Namen, sondern auch in der Art, von seiner Mutter an Götzens tapfere Gattin Elisabeth vergab. Der Dichter schaltete auch hier mit dem ihm zur Verfügung stehenden Erfahrungsmaterial ganz frei, und es lag ihm völlig fern, bestimmte Personen zu kopieren.

Schließlich ist noch als ein Element von wesentlichem Einfluß auf die Gestaltung des Dramas zu erwähnen die zeitgeschichtliche Stimmung, wie sie sich namentlich in den Tendenzen des Sturmes und Dranges verkörperte und ganz von selbst in die Dichtung mit einfloß. Der Dichter sah die Vergangenheit natürlich mit den Augen seiner Zeit, als ein Sohn des 18. Jahrhunderts, das an geschichtlichem Sinne hinter unserer Zeit überhaupt zurückstand. Aber er strebte auch gar nicht nach Objektivität, war vielmehr darauf bedacht, den Wünschen und Sehnsüchten seiner Generation einen möglichst lauten und nachdrücklichen Ausdruck zu verleihen. In gewissem Sinne bestand allerdings eine Verwandtschaft zwischen den Zuständen der damaligen Gegenwart und des im Götz geschilderten Zeitalters, sehr häufig aber hat Goethe mit dichterischer Freiheit einfach Zuständliches aus seiner Zeit auf die ältere übertragen. Besonders verschoben erscheint uns heute das Verhältnis zwischen Mittelalter und Neuzeit; das Reformationszeitalter ist „unhistorisch und einseitig aufgefaßt, teils vom Standpunkt der grollenden Vorzeit, der es den Untergang bereitete, teils von dem des späten Enkels, dem bereits Vernunft Unsinn, Wohltat Plage geworden ist“ (Lehmann, der deutsche Unterricht, S. 306). Dagegen ist das Mittelalter verklärt und idealisiert. Hier wirkte Verschiedenes zusammen. Einmal galt das Mittel-

alter aus nationalen Gründen, wegen der Größe des Reiches und der Macht seiner Kaiser, als die große Zeit unseres Volkes, während die nachfolgenden Jahrhunderte mit ihrem unaufhaltbaren Verfall des Reiches im Innern wie nach außen, bis herab zu den kläglichen Leistungen der elenden Reichsarmee bei Roßbach, dem deutschen Namen nur Schande über Schande gebracht hatten. Vor allem aber waren es soziale Gründe, um deretwillen man dem Mittelalter einen höheren Wert beimaß. Man glaubte, daß das Individuum in der Ritterzeit eine größere Freiheit genossen habe, daß persönliche Kraft und Tapferkeit sich freier hätten bewegen und betätigen können. In diesem Sinne hatte bereits Justus Möser, ein Gesinnungsverwandter des Sturmes und Dranges (s. o. S. 76), die Zeiten des Faustrechts als diejenigen gepriesen, „worin unsere Nation das größte Gefühl für Ehre, die mehrste körperliche Tugend und eine eigene Nationalgröße gehabt hat". In der neueren Zeit dagegen sah man nur die wachsende Macht der Fürsten, die jene Unfreiheit, jenen Druck der engen politischen Verhältnisse geschaffen hatten, unter denen man gegenwärtig seufzte. Einer besonderen geistigen Strömung ist dabei noch zu gedenken; das Unabhängigkeitsgefühl, das vergebens nach Betätigung verlangte, hatte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr zu einem unklaren Fürstenhaß entwickelt. „Keine äußeren Feinde waren zu bekämpfen; nun bildete man sich Tyrannen und dazu mußten die Fürsten und ihre Diener Gestalten hergeben" (Dichtung und Wahrheit, B. 12). Diese Zeitströmung sprach ergreifend aus Emilia Galotti, sie ließ auch Goethe den alten Raubritter Götz zu einem selbstlosen Vorkämpfer gegen die Macht herrschsüchtiger Fürsten und ihrer gewissenlosen Diener umbilden. Dabei ist es durchaus bezeichnend, daß diese Bewegung jedes politischen Charakters entbehrt und sich nicht gegen die absolute Regierungsgewalt der Fürsten, sondern nur gegen die unsittliche oder unedle Handlungs- und Denkweise derselben richtet. Was man verlangte, war, daß die Fürsten gute Menschen seien und auch in ihren Untertanen die Menschenwürde achten sollten. Das ist der Sinn von Götzens Ausführungen über die Fürsten in III, 20: „Hab' ich nicht unter den Fürsten treffliche Menschen gekannt und sollte das Geschlecht ausgestorben sein? Gute Menschen, die in sich und ihren Untertanen glücklich waren" usw. Das Menschentum von allen Hemmungen und Hindernissen der Kultur und Unnatur zu befreien, diese Hauptforderung der Stürmer, vertritt in anderer Art auch der Bruder Martin. „Mir kommt nichts beschwerlicher vor, als nicht Mensch sein dürfen", klagt er und läßt dann eine ausführliche Verurteilung der drei Mönchsgelübde folgen. Die Reformation hatte Goethe in seinem Drama nicht brauchen können, weil sie schlecht zu seiner allgemeinen Verurteilung der Neuzeit paßte, aber die befreiende Wirkung, die sie für das Individuum hatte, ließ er sich nicht entgehen und deutete sie durch die vorahnende Sehnsucht des Erfurter Mönches an. Noch an anderen Stellen des Dramas ist in ähnlicher Weise der Rousseausche Gegensatz zwischen Natur und Kultur scharf herausgearbeitet. Er liegt z. B. versteckt in der Gegenüberstellung von praktischer Erfahrung und Gelehrsamkeit im Rechtswesen (I, 4). Besonders

schlagend aber wirkt er in der kleinen pädagogischen Szene (I, 3), wo die tote Schulweisheit gegeißelt wird; an Stelle der natürlichen Erziehung für und durch das Leben ist die klösterlich fromme Unterweisung getreten, die das Kind lebensuntüchtig macht und zum Abfall von der väterlichen Rittersitte führt.

## 3. Aufnahme und Wirkung.

„In seiner ganzen Größe," sagt Jakob Grimm mit Bezug auf den Götz, „stand Goethe plötzlich vor den Augen der Zeitgenossen da", und halb bewundernd, halb erschrocken schaute die an derartigen Anblick nicht gewöhnte Nation zu ihm auf. Unmöglich konnte ein so revolutionäres Werk, das als eine Art Kriegserklärung gegen so vieles Hergebrachte auf dem Plan erschien, sofort eine allgemeine verständnisvolle Teilnahme finden. Die kritischen Meinungen waren zunächst sehr geteilt. Bezeichnend für die Verlegenheit der Kritik, welchen Maßstab sie an die eigenartige Dichtung legen sollte, ist die Besprechung im Deutschen Merkur, dem führenden Literaturblatt jener Zeit, das von Wieland herausgegeben wurde. Zunächst wurde das Stück von einem Mitarbeiter (C. H. Schmidt) besprochen, der daran ebensoviel zu loben wie zu tadeln hatte; so bemerkt er unter anderem: „Ein Stück, worin alle drei Einheiten auf das grausamste gemißhandelt werden, das weder Lustspiel noch Trauerspiel ist und doch das schönste, interessanteste Monstrum, gegen welches wir hundert von unseren komischen weinerlichen Schauspielen austauschen möchten . . . Wir hatten dies Schauspiel schon mehrmalen gelesen und glaubten ruhig über unsere Vergnügungen räsonieren zu können, aber ehe wirs uns versahen, waren wir wieder mitten im Taumel der Empfindungen, und alle Regeln, selbst der Vorsatz zu kritisieren, verschwanden wie Schattenbilder vor dieser kräftigen Sprache des Herzens." Hinterher ergriff dann Wieland selbst das Wort, und wenn er auch die Maßlosigkeit des jungen Genies tadelt, so rühmt er das Stück doch als „ein schönes Ungeheuer" und sucht es gegen einige Vorwürfe seines eigenen Rezensenten zu rechtfertigen. Darin, daß der Dichter in der Nachahmung Shakespeares viel zu weit gegangen sei, waren die meisten kritischen Stimmen einig. Am härtesten urteilte Friedrich der Große (de la littérature allemande, 1780, S. 47): „Voilà un Götz de Berlichingen, qui parait sur la scène. Imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises et le Parterre applaudit et demande avec enthousiasme la répétition de ces dégoûtantes platitudes. Je sais, qu'il ne faut point disputer des goûts; cependant permettez moi de vous dire, que ceux qui trouvent autant de plaisir aux Danseurs de corde, aux marionettes, qu'aux Tragédies de Racine, ne veulent que tuer le temps." Viele hielten auch mit ihrem Urteil zurück oder sprachen es nur brieflich aus, wie Herder und Lessing. Der Eindruck des Dramas auf Lessing scheint auch ein zwiespältiger gewesen zu sein. Einige Briefstellen von ihm bezeugen, daß er sich der Eigenart und Schönheit des Werkes nicht verschloß (vgl. Wustmann, S. 52), andererseits bekennt er, daß er wohl Lust hätte, sich mit Goethe wegen des theatralischen Unwesens in eine lite-

rarische Fehde einzulassen, wenn nicht das Theater aufgehört hätte, ihn zu interessieren (Weißenfels, S. 396). Für sein Verhalten dürfte Bielschowsky die richtige Erklärung gefunden haben (S. 180): „Aber Lessing? Er hatte das Franzosentum niedergeworfen und war der Herold Shakespeares gewesen und nun, da ein deutscher Shakespeare zu kommen schien — so kalt? Hatte er kein Auge für das, was alle Welt sah, keine Empfindung für das, was alle Herzen erwärmte? Unzweifelhaft. Er müßte sonst nicht Lessing gewesen sein. Aber in ihm, dem Reformator der deutschen Kunst, mußte alle Freude an der Dichtung erstickt werden von der bittern Sorge, daß das, was er mühsam aus Schutt und Verknöcherung neu aufgebaut hatte, durch geniale Zügellosigkeit wieder zerstört werden würde. Gerade je blendender das Beispiel war, um so gefährlicher war es. Und darum richtete sich sein voller Grimm gegen das schöne Monstrum, und er hatte nicht übel Lust, mit Goethe trotz seinem Genie, auf das er pochte, anzubinden. Und er hätte die Blößen mit scharfen Pfeilen getroffen. Ein einziger wie ein Epigramm zugespitzter Aphorismus kann davon einen Vorgeschmack geben: ‚Er füllt die Därme mit Sand und verkauft sie für Stricke. Wer? etwa der Dichter, der den Lebenslauf eines Mannes in Dialoge bringt und das Ding für ein Drama ausschreit?' Aber daß Lessing trotz alledem still blieb, beweist, daß unwillkürlich das Genie des jungen Rivalen ihn im Banne hielt." Das große Publikum freilich fand lebhaften Gefallen an dem Werk, mochte auch, wie der Dichter (Dichtung und Wahrheit B. 13) klagt, das Interesse vorwiegend stofflich sein, so wirkte doch die dichterische Gestaltung dabei wesentlich ein. Mit welchen Mißverständnissen das Werk aber auch im Publikum zu kämpfen hatte, davon gibt Goethe einige launige Proben: „Gesetzte Männer verhehlten ihren Tadel nicht, daß ich das Faustrecht mit zu günstigen Farben geschildert habe, ja, sie legten mir die Absicht unter, daß ich jene unregelmäßigen Zeiten wieder einzuführen gedächte. Andere hielten mich für einen grundgelehrten Mann und verlangten, ich sollte die Originalerzählung des guten Götz neu mit Noten herausgeben, wozu ich mich keineswegs geschickt fühlte. Man hatte, weil ich die Blumen eines großen Daseins abzupflücken verstand, mich für einen sorgfältigen Kunstgärtner gehalten. Diese meine Gelahrtheit und gründliche Sachkenntnis wurde jedoch wieder von anderen in Zweifel gezogen. Ein angesehener Geschäftsmann machte mir ganz unvermutet die Visite. Ich sehe mich dadurch hoch geehrt und um so mehr, als er sein Gespräch mit dem Lob meines Götz von Berlichingen und meiner guten Einsicht in die deutsche Geschichte anfängt; allein ich finde mich doch betroffen, als ich bemerke, er sei eigentlich nur gekommen, um mich zu belehren, daß Götz von Berlichingen kein Schwager von Franz von Sickingen gewesen sei, und daß ich durch dieses poetische Ehebündnis sehr gegen die Geschichte verstoßen habe ... Das Lustigste jedoch, was mir in dieser Art begegnete, war der Besuch eines Buchhändlers, der mit einer heiteren Freimütigkeit sich ein Dutzend solcher Stücke ausbat und sie gut zu honorieren versprach." Am lebhaftesten jubelten natürlich die jugendlichen Gesinnungsgenossen des Dichters, die Stürmer und Dränger, deren Ideen hier die

Bahn gebrochen war, dem Werke zu. Das schönste Wort hat Herder gefunden, als er 1786 das Drama, das er für die Ausgabe der Goethischen Schriften mit durchgesehen hatte, an den Dichter zurücksandte: „Lieber Bruder! Hier hast Du Deinen Götz, Deinen ersten einigen ewigen Götz mit innigbewegter Seele. Gott segne Dich, daß Du den Götz gemacht hast, tausendfältig."

Sehr beträchtlich war die Wirkung, die das Drama auf die nachfolgende Literatur ausübte, und zwar kann man hier zwischen einer stofflichen und formalen Wirkung scheiden. Durch den Götz war das Rittertum volkstümlich geworden, und zahlreiche Nachahmer stellten sich ein, die diesen dankbaren Stoff aufnahmen und verarbeiteten, zunächst in Dramen, aber bald auch in Romanen. Diese Ritterpoesie, die sich nur selten über den Stand der gewöhnlichen Unterhaltungsliteratur erhob, erlebte dann in der Romantik eine neue Blüte. Der Romantik entstammt denn auch das zweite große Ritterdrama unserer Literatur, Kleists „Käthchen von Heilbronn", das unverkennbare verwandtschaftliche Ähnlichkeit mit seinem älteren Bruder Götz aufweist. — Dagegen übernahmen die Stürmer und Dränger vom Götz zumeist die formalen Eigentümlichkeiten, und es entstand unter seinem Einfluß die wilde Dramatik der Genies, der Lenz, Klinger, Wagner u. a. Die Goethische Freiheit artete hier vollends zur Willkür und Stillosigkeit aus; so ging diese ganze Richtung bald an sich selbst zugrunde. Am Ende erschien ein Größerer, der mit dem Blick des geborenen Dramatikers die dramatische Schwäche dieser Formlosigkeit erkannte und sich begnügte, Gehalt und Tendenz des Stückes zum Muster zu nehmen: Schiller in seinen „Räubern" (1781). Er setzt die Tendenzen des Sturmes und Dranges fort, Freiheit ist wie im Götz so auch in Schillers Jugenddramen die Losung, „die Freiheit, die sich auf den Individualismus gründet, freies Menschentum, das seine Kräfte voll entfalten kann, nur dieses Ideal mehr philosophisch vertieft, noch leidenschaftlicher ausgesprochen und stärker politisch gefärbt als bei Goethe" (Weißenfels, S. 405). Verwandte Züge der Räuber mit dem allgemeinen Thema: gewaltsame Selbsthilfe, Auflehnung gegen die bestehenden faulen Zustände, Verlust der relativen Ehre und Vernichtung auch der absoluten durch schwere Schuld, durch die Verbindung nämlich mit gemeiner Selbsthilfe (Karl Moor); Parallelen auch im einzelnen weist noch J. Minor, Schiller, I, S. 309f. nach: Götz und Karl Moor nehmen sich der Schwachen gegenüber den Starken, der Unterdrückten gegenüber den Unterdrückern an; wie Götz als ein treuer Freund seiner Freunde sich mit ganzer Kraft für sie einlegt, so schlägt auch Karl seinen Roller durch; wie Götz in der Belagerungsszene auf Jagsthausen sich in der größten Not mutig und ungebeugt zeigt, so Karl in der Umzingelungsszene der Räuber; wie Götz den Herold, so fertigt Karl den Pater ab, welcher Ergebung verlangt; wie Götz sich später dem Gerichtsherrn zu Heilbronn allein zum Verhör stellt, so Karl, um dem lächerlichen Abgesandten der hohen Obrigkeit Rede zu stehen; den Haß gegen die rechtsverdrehenden Advokaten und gegen die Pfaffen, gegen die Federfuchser aller Art haben beide Helden gemeinsam. — Auch auf fremde Literaturen wirkte der Götz ein. Nach und nach wurde das Drama in alle europäischen Sprachen

übersetzt. Am frühesten haben es sich die Engländer zu eigen gemacht. Bereits 1789 übertrug es Lawrence, 1799 Walter Scott, der auch in seinen eigenen poetischen Werken mehrfach unter dem Einfluß des Götz steht.

## 4. Bühnengeschichte.

Daß der Dichter bei der Abfassung an die Aufführbarkeit gar nicht gedacht hatte, geht ebenso aus der Äußerung seiner Mutter („Meinem Sohn ist es nicht im Traum eingefallen, seinen Götz vor die Bühne zu schreiben") wie aus eignen Worten des Dichters hervor. Das Werk war als ein Buchdrama gedacht, und mit Bedauern, aber wie etwas Unabänderliches wurde nach seinem Erscheinen diese Tatsache nahezu einmütig von der ganzen Kritik festgestellt: „Aufgeführt kann das Stück nicht werden". Gleichwohl war das Drama so reich an einem bühnenwirksamen Geschehen, daß bereits 1774 zwei Bühnen den Versuch einer Aufführung machten: Am 12. April 1774 wagte es Heinrich Koch, Direktor der Königlichen privilegierten Schauspielergesellschaft in Berlin, den Götz auf die Bretter zu bringen und hatte damit solchen Erfolg, daß das Drama sechsmal hintereinander gegeben werden mußte; am 24. Oktober folgte dann die erste Vorstellung in Hamburg durch die Truppe F. L. Schröders, und auch hier erwies sich das Stück als zugkräftig, wennschon das Interesse des Publikums nach der vierten Vorstellung nachließ. An beiden Stellen war die Aufführung natürlich nur durch zahlreiche Zusammenziehungen und Streichungen ermöglicht worden, außerdem hatten beide Direktoren einen „Auszug" aus dem Inhalt des Dramas drucken lassen, der an der Kasse verkauft wurde und dem Publikum den Überblick über die vielen Szenen und den Zusammenhang der Handlung erleichtern sollte. Besonders bahnbrechend wirkte die Aufführung auch noch dadurch, daß man hier zum erstenmal historische Kostüme in der Tracht des sechzehnten Jahrhunderts, in Hamburg außerdem noch entsprechende Zimmereinrichtungen und Dekorationen benutzte, denn die bisherige Theatersitte, nach der man alle Stücke älterer Zeit, soweit sie nicht geradezu antik oder morgenländisch waren, in französischer Hoftracht hatte spielen lassen, ließ sich hier nicht anwenden; der Realistik der Dichtung mußte auch die Bühne sich anpassen. Natürlich sprach dabei auch die Spekulation auf das modische Interesse des Publikums für die Ritterzeit mit. Daß es im Grunde auch nur ein vorwiegend stoffliches Interesse war, was das Publikum jener Tage in die Götzaufführungen zog, zeigt am besten, daß in allen Städten, wo das Stück zur Aufführung gelangte, das Interesse immer rasch wieder abflaute. Nur in Berlin brachte man 1795 nach achtzehnjähriger Pause eine abermalige Reihe von Götzvorstellungen, aber das Stück vermochte sich auch jetzt nicht einzubürgern, es widerstrebte in seiner ganzen Anlage zu sehr den Bühnenerfordernissen.

Da unternahm der Dichter selbst einen Versuch, dem Drama bühnengerechte Form zu verleihen. Seit 1791 mit der Leitung der Weimarer Hofbühne betraut, ging er 1803 im Verein mit Schiller daran, die bedeutend-

sten deutschen Dramen für das Weimarer Theater einzurichten. Dabei geriet er auch über seinen Götz und mühte sich über ein Jahr unter dem Beirat Schillers mit der Umarbeitung des Werkes. Daß es eine schwere und oft unerfreuliche Arbeit war, ist nicht weiter verwunderlich. „Während der 30 Jahre seit dem Erscheinen des Stückes war eine so ungeheuere Wandlung in Goethe vorgegangen, der Weimarer Staatsminister war in allen seinen Anschauungen so unendlich weit von dem jungen Frankfurter Genie entfernt, daß er es nun einfach unmöglich fand, sich in den Geist des großen Jugendwerkes zu finden; und rechnen wir dazu, daß diese Umarbeitung in eine der unfruchtbarsten Perioden in Goethes Leben fiel, so ist es klar, daß aus dieser lieblosen Arbeit im ganzen nur ein unerfreuliches Machwerk hervorgehen konnte ... Die ganz veränderten politischen Anschauungen des Dichters fanden dadurch ihren Ausdruck, daß alles, was von Fürstenhaß oder Freiheitsdrang zeugte, etwa mit der Ängstlichkeit eines Rennschüb (eines Mannheimer Bearbeiters) gestrichen oder gemildert wurde — und das ging soweit, daß sogar das Hoch auf die Freiheit (III, 20) wegfallen mußte. Um das Stück zu kürzen und Szenenwechsel zu vermeiden, wurde sehr viel von der alten Dichtung weggelassen; jedoch kam bei der Ausarbeitung so viel hinzu, daß die Umarbeitung noch weit über die Grenzen des Originals hinausging. Der Götz von 1773 hat eine Wörterzahl von 27000, der von 1804 fast 35000, (J. Scholte-Nollen: Goethes Götz v. B., S. 98f.). Am 22. Sept. 1804 fand die erste Aufführung der Goethischen Bearbeitung statt. Goethe selbst schrieb darüber an Zelter, der dazu verschiedene Musikstücke komponiert hatte: „Der Götz ist gespielt. — Ich würde es selbst gutheißen, wenn es nicht übermäßig lang wäre. Die nächsten Male laß ich es teilweise spielen, und dann wird sich finden: welche einzelnen Partien das Publikum am liebsten missen will, die mögen dann herausbleiben.“ Dieser Ankündigung entsprechend wurde dann das Stück auf zwei Abende verteilt, derart, daß am ersten Abend die drei ersten Akte und am andern Abend die letzten zwei, aber mit Wiederholung des dritten, gegeben wurden. Da das erklärlicherweise auch nicht sehr gefiel, so ging der Dichter schnell daran, die Bearbeitung von 1804, die im ganzen zu ihrer Aufführnng sechs Stunden brauchte, zu kürzen, oder wie er sich in einem Brief an Schiller (1803) ausgedrückt hatte, den Götz „zu einem Bissen zusammenzukneten, den unser deutsches Publikum allenfalls auf einmal hinunterschluckt“. Nach dieser gekürzten Fassung erfolgte dann bereits im Dezember 1804 in Weimar die erste Aufführung, und die bewährte sich derart, daß sie schließlich auf vielen großen Bühnen zur Einführung gelangt ist. Bereits 1805 wurde sie in Berlin von der Hofbühne unter Ifflands Leitung angenommen und hat sich hier bis heute behauptet (die 100jährige Jubelaufführung am 12. April 1874 war in Berlin die 131.). An innerem Gehalt freilich bleibt auch die gekürzte Fassung von 1804 weit hinter dem ursprünglichen Schauspiel zurück, es ist nur ein Kompromiß mit den bühnentechnischen Anforderungen und durch Aufopferung von viel poetischer Schönheit errungen. Wie wenig Goethe selbst davon befriedigt war, geht am besten aus dem Umstande hervor, daß er

selbst nochmals zu einer Umarbeitung schritt und auf seinen früheren Versuch einer Teilung zurückkam. Er zerlegte die ungekürzte Bearbeitung von 1804 in zwei Schauspiele „Adelbert von Weislingen, Ritterschauspiel in 4 Aufzügen" und „Götz von Berlichingen, Ritterschauspiel in 5 Aufzügen". Die ersten Aufführungen dieser beiden Stücke fanden 1809 in Weimar statt. In den folgenden Jahren hat der Dichter dann noch weitere Verbesserungen an diesem Doppelstück vorgenommen. Aber eine wirklich befriedigende Lösung des schwierigen Problems, wie der Götz den Verhältnissen des Theaters anzupassen sei, wollte auch auf diesem Wege nicht gelingen. Das Stück trotzte allen Bemühungen, und wie gering Goethe selbst den Erfolg seiner eigenen Umarbeitungen beurteilte, zeigt am besten der Umstand, daß er nicht zu bewegen war, die Erlaubnis zur Veröffentlichung einer seiner Bühnenbearbeitungen bei Lebzeiten zu erteilen. „So blieb das herrliche Stück vielleicht in noch höherem Grade als zuvor, ohne eine feste Bühnengestalt, den Grillen eines jeden ‚neuen Pfannenflickers', um mit Götz selbst zu reden, preisgegeben." (Scholte-Nollen, a. a. O. S. 107). Bis in die jüngste Gegenwart hinein haben sich unsere Bühnenleiter immer wieder und mit wechselndem Erfolg an die Lösung des Problems gewagt: in Wien zunächst Schreyvogel (1830), später Dingelstedt (1879), in Berlin Otto Devrient (1890), in München Karl von Perfall (1890) und zuletzt Eugen Kilian in Karlsruhe (1900). (Näheres darüber, außer über Kilian, siehe bei Scholte-Nollen). Schließlich dürfte doch Goethe rechtbehalten mit den resignierten Worten, die er an seinem Lebensabend (26. Juli 1826) zu Eckermann sprach: „Es ist freilich eine verführerische Sache. Wenn es im Lesen auf uns große Wirkung macht, so denken wir, es müßte auch von der Bühne herunter so tun, und wir bilden uns ein, wir könnten mit weniger Mühe dazu gelangen. Allein es ist ein eignes Ding. Ein Stück, das nicht ursprünglich mit Absicht und Geschick des Dichters für die Bühne geschrieben ist, geht auch nicht hinauf, und wie man auch damit verfährt, es wird immer etwas Ungehöriges und Widerstrebendes behalten."

## 5. Übersicht über die verschiedenen Fassungen.

Man pflegt im ganzen sieben verschiedene, vom Dichter herrührende Fassungen zu unterscheiden, wovon drei auf das Buchdrama und vier auf die Bühnenbearbeitung entfallen. Sie werden mit den Buchstaben A bis G bezeichnet:

A) „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand. Dramatisiert." Entstanden 1771. Aufgefunden in Goethes Nachlaß und zum erstenmal gedruckt nach seinem Tod 1832 in Goethes Nachgelassenen Werken, Band 2. — Neu herausgegeben nach der im Goethearchiv in Weimar aufbewahrten Handschrift in der großen Weimarer Sophienausgabe Band 39, 1897.

B) „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel." Vollendet März 1773, veröffentlicht Juni 1773 ohne Angabe des Verfassers. — Neu herausgegeben von M. Bernays, der junge Goethe, Band 2, 1887.

C) Abdruck von B mit unverändertem Titel, aber sprachlichen und stilistischen Verbesserungen in Goethes Schriften, Leipzig 1787, bei Göschen, Band 2. — Kritischer Neudruck, mit Berücksichtigung der verschiedenen Lesarten in der Weimarer Ausgabe, Band 8, 1889. Diese Fassung liegt regelmäßig in den verschiedenen populären Ausgaben von Goethes Werken sowie bei Schul- und anderen Einzelausgaben zugrunde.

D) Die erste Fassung von Goethes Bühnenbearbeitung, entstanden 1803/04, zuerst aufgeführt in Weimar am 22. Sept. 1804. — Herausgegeben von J. Baechtold, Goethes Götz von Berlichingen in dreifacher Gestalt, Freiburg, 1882 (aber hier unter der Bezeichnung C).

E) „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Schauspiel in 5 Aufzügen. Für die Bühne bearbeitet." Die gekürzte Bearbeitung von D, entstanden Ende 1804, zuerst aufgeführt in Weimar am 8. Dez. 1804 und seitdem auf den deutschen Bühnen zumeist eingeführt. Zum erstenmal gedruckt auf Goethes Anordnung nach seinem Tod in seinen Nachgelassenen Werken, Band 2, 1832. — Kritischer Neudruck in der Weimarer Ausgabe, Band 13, 1. und 2. Abteilung (zusammen mit den aus D gestrichenen Szenen).

F) Bühnenbearbeitung des Dramas in zwei getrennten Stücken: „Adelbert von Weislingen, Ritterschauspiel in 4 Aufzügen" und „Götz von Berlichingen, Ritterschauspiel in 5 Aufzügen". Entstanden 1809, zuerst aufgeführt in Weimar am 23. und 26. Dez. 1809. Nicht veröffentlicht, Handschrift scheint verloren.

G) Neue Bearbeitung von F. Entstanden 1819, zum erstenmal aufgeführt in Weimar am 27. und 30. Okt. 1819. Nicht veröffentlicht, doch ist der zweite Teil handschriftlich im Weimarer Goethearchiv erhalten.

## E. Behandlung im Unterricht.

Die didaktische Berechtigung des Stoffes dürfte kaum jemals bestritten worden sein. Der geschichtliche und nationale, wie der psychologische Gehalt des Dramas, seine Stellung in der dichterischen Entwickelung Goethes, wie in der neueren deutschen Literaturgeschichte, endlich die innere Beziehung zu den zahlreichen anderen Stoffen, welche ebenfalls das Thema der Heldenehre behandeln, haben es immer als eine überaus fruchtbare Lektüre erscheinen lassen. Keine Dichtung ist zugleich so sehr ein Geschichtsbild und zwar ein deutsches; keine führt so anschaulich in die Zeit des abscheidenden Mittelalters und der anbrechenden Neuzeit, also in zwei Zeitalter ein; keine lehrt so deutlich die mannigfachsten typischen Elemente des geschichtlichen Lebens, insbesondere des deutschen kennen, als Götz von Berlichingen; keine andere ist so geeignet, an der Fülle der dargebotenen Bilder und bei der knappen, oft nur andeutenden und doch durchaus anschaulichen Art ihrer Darbietung die Anschauung zu bilden und die Kunst des Sehens zu üben. Hinsichtlich der Klassenstufe zeigt sich auch hier wie bei der Minna von Barnhelm ein unverkennbares Abwärtsgleiten. Während Hiecke den Götz unter der Literatur für Prima mit aufzählt (der deutsche

Unterricht, S. 109), setzt ihn Laas (der deutsche Unterricht, S. 268) nach Untersekunda, und dafür sind auch Wendt (Didaktik und Methodik, S. 51), sowie neuerdings Goldscheider (Lesestücke und Schriftwerke, S. 135) eingetreten. Nur R. Lehmann (der deutsche Unterricht, S. 218) zieht Obersekunda vor, und dies dürfte, den preußischen Lehrplänen entsprechend, wenigstens an den Vollanstalten gegenwärtig auch das übliche sein.

Über die Art der Behandlung herrscht einiges Schwanken. Hiecke ist für ein mittleres zwischen verweilender und kursorischer Lektüre: „Für den Götz wird ein mittleres Maß zu halten sein, er ist für eine bloß kursorische Lektüre zu bedeutend, bei einer durchweg ins Detail eingehenden würde der Schüler sich zu sehr in die bunte Fülle des einzelnen verlaufen; also bloß für die Hauptszenen — und deren freilich sind viele — ein genaueres Studium!" Bei Laas erscheint schon der größere Teil der Privatlektüre zugewiesen und Lehmann meint: „Selbst ein Werk, wie der Götz, das schon häufig auf dieser Stufe (Untersekunda) behandelt wird, hat seine Bedeutung nicht in formalen Vorzügen, welche eine Einzelinterpretation rechtfertigen würden, sondern in seinem Gesamtinhalt, der Charakteristik usw. Diesen Gesichtspunkten aber vermag auch eine allgemeine Besprechung gerecht zu werden. Das Werk eignet sich mithin weniger zur Klassen- als Privatlektüre, die sich am besten an das Pensum der Obersekunda anschließt." Eine vollständige Privatlektüre, wie sie Lehmann im Sinn hat, ist natürlich nur auf der Oberstufe möglich, darum kommt diese für Goldscheider nicht in Betracht. Er legt den Nachdruck auf die Herausarbeitung der Gegensätze, ohne die Besprechung im einzelnen abzulehnen. Zum Schluß gibt er eine sehr beherzigenswerte Warnung: „Der Behandlung dieses echten Volksstückes hat die Vergleichung mit dessen Quelle Wunden geschlagen: man weise auf Götzens Selbstbiographie hin; dazu veranlaßt ja schon das Drama selbst! Aber man unterlasse die Vergleichung im einzelnen, welche der Unmittelbarkeit schadet. Gerade dieses Werk muß ja mit frischen Farben wirken!" Dementsprechend ist auch hier im Wegweiser verfahren und die Heranziehung der Quelle bei der Einzelbesprechung auf ein Mindestmaß beschränkt. Daß die Einzelbesprechung trotzdem noch ziemlich ausführlich gehalten ist, war bei dem Auseinandergehen der didaktischen Ansichten und Anforderungen notwendig. Bei der Zusammenfassung und bei den literarhistorischen Abschnitten ist vor allem an die Wiederholung in Prima gedacht. Denn daß wir auch heute trotz der vorausgegangenen Klassen- oder Privatlektüre um eine vertiefende Besprechung in Prima nicht herumkommen, bedarf kaum einer Begründung und wird auch durch den betreffenden Abschnitt in Lehmanns Primateil (a. a. O. S. 305 f.) bestätigt. Das Werk stellt ein so bedeutendes Stück von Goethes dichterischer Entwickelung dar, daß es bei der abschließenden Betrachtung dieses Dichters nicht übergangen werden kann.

---

## II.

# Egmont.

Ein Trauerspiel.

Erläuterungen von H. Düntzer[3] 1882; P. Klaucke, Berlin 1887.

Aufsätze und Abhandlungen: Schiller, über Egmont, ein Trauerspiel von Goethe. A. Vogeler, der Charakter Egmonts in Goethes gleichnamigem Drama. Zeitschr. f. d. deutsch. Unterr. 1895, S 577 f. — H. Willenbücher: Zu Goethes Egmont. Lehrproben und Lehrgänge, Heft 67, S. 36 ff. — J. Minor: Entstehungsgeschichte und Stil des Egmont. Grenzboten 1883, 1. Quartal, S. 361 ff. — E. Guglia, die historischen Quellen von Goethes Egmont. Zeitschr. f. allgem. Gesch. III, 384 ff. — Rich. M. Meyer: Ist Goethes Egmont ein historisches Drama? Preuß. Jahrbücher, 1895, S. 66. — Düntzer: Goethes Götz und Egmont. Braunschweig 1854. — H. v. Schoeler: Das Dämonische bei Goethe. Grenzboten 1902. — A. Hartert: Das Dämonische und der Glaube in Goethes Egmont und Iphigenie. Gütersloher Jahrbuch 1892, S. 168 ff. — R. Lehmann: Der deutsche Unterricht, S. 220 ff. — Laas, der deutsche Aufsatz, S. 461 f. Außerdem siehe die betreffenden Abschnitte in den S. 2 angeführten Werken.

## A. Zur Darbietung.

### 1. Aufzug.

#### 1. Szene.

Ein Armbrustschießen. Die Schützenfeste waren als Volksbelustigungen in den Niederlanden seit alters beliebt und berühmt, besonders im 15. bis 17. Jahrhundert, und sind noch heute in Belgien allgemein gebräuchlich, überall im Lande sieht man die Scheibenstände. Die runden Scheiben sind in konzentrische Ringe eingeteilt, die sich nach der Mitte der Scheibe zu immer mehr verengern. Die Aufgabe des Schützen ist, möglichst den Mittelpunkt der Scheibe zu treffen. Die Zahl der Ringe ist verschieden, doch sind in der Regel die inneren vier, der sogenannte „Spiegel", schwarz gefärbt, um diesen Teil der Scheibe deutlicher hervortreten zu lassen. „Drei Ringe schwarz" (Soest) heißt also: der dritte Ring des Spiegels; „vier Ringe" (Buyck) wäre dann das Zentrum der Scheibe, also der beste mögliche Schuß. Der Pritschmeister, der seinen Namen von seiner Pritsche, einem klatschenden Kolben von Holz oder Metall führte, hatte die Ordnung auf dem Scheibenstand aufrecht zu erhalten und die Zahl der getroffenen Ringe den Schützen durch ebensoviele Verbeugungen anzuzeigen („Pritschmeister, Reverenz"); zugleich war er der Lustigmacher der Gesellschaft, begleitete das Spiel mit allerhand lustigen Possen und hatte seine Polizeipflichten vor allem mit Witz und Humor zu erfüllen. Die Szene beginnt,

als das Schießen selbst eben zu Ende geht (Königsschuß). Zahlreiche Zuschauer sind hinzuzudenken; das Ganze, eine reichbewegte äußere Handlung mit mannigfachen Gruppenbildern, erinnert bisweilen an Wallensteins Lager.

Die Gespräche beim Wein. Sie zerfallen in zwei Teile. Der erste Teil (a) führt uns die leitenden Persönlichkeiten Karl, Philipp, Egmont, Margarete vor; der zweite Teil (b) klärt uns über die allgemeinen politischen und religiösen Verhältnisse auf. a) Persönlichkeiten: Karl V. (1519 bis 1556) hatte am 25. Oktober 1555 seinem Sohne Philipp die Regierungsgewalt in den Niederlanden, 1556 auch in Spanien und Italien abgetreten. 1556 legte er auch die deutsche Kaiserkrone nieder. Philipp III., König von Spanien, residierte bis 1559 in den Niederlanden und schiffte sich dann in Vlissingen nach Spanien ein, „um die Landschaft für immer zu verlassen, deren Volks- und Lebensart der seinigen so wenig gewogen war" (H. Leo, Universalgesch. III, 339). — Egmont, eigentlich Lamoral Graf von Egmont, Prinz von Gaure, geb. 1522, entstammte einer sehr begüterten niederländischen Adelsfamilie. Er hatte bereits unter Karl V. mit Auszeichnung gefochten und von diesem 1546 den Orden vom goldenen Vließ erhalten. Dann nahm er an den Kriegen, welche Philipp II., als Gemahl Marias der Katholischen mit England verbündet, gegen Heinrich II. von Frankreich führte, hervorragenden Anteil. Ihm vornehmlich dankte Philipp den Sieg bei St. Quintin (Quentin) über die Franzosen in dem breiten Durchbruchstor des Quellgebietes von Schelde, Somme, Oise und Sambre 1557. Ein Jahr darauf schlug er als Führer der niederländischen Armee das französische Heer bei Gravelingen zwischen Dünkirchen und Calais (1558) und ermöglichte dadurch den Friedensschluß von Chateau Cambresis 1559. Zur Belohnung wurde er 1559 von Philipp zum Statthalter von Flandern und Artois ernannt. Dem Volke galt er seitdem als der „große" Egmont; besonders beschäftigte sich die Phantasie des Volkes mit jenem Augenblick aus der Schlacht bei Gravelingen, wo ihm „das Pferd unter dem Leibe niedergeschossen" ward. Vgl. dazu unten Szene 3. — Die Regentin Margarete von Parma, eine natürliche Tochter Karls V., von einer niederländischen Mutter, also eine Halbschwester Philipps II., in zweiter wenig glücklicher Ehe mit Ottavio Farnese, Herzog von Parma vermählt, war 1559 zur Statthalterin der Niederlande ernannt worden. — Aus dem zweiten Teil der Szene gehört noch Oranien hierher, dessen Erwähnung der Dichter, um die schematische Regelmäßigkeit zu durchbrechen, dort eingeschoben hat. Wilhelm von Nassau, Prinz von Oranien, geboren 1533 auf dem Schloß Dillenburg in Nassau, war von Philipp II. zum Statthalter von Holland, Seeland und Utrecht ernannt worden. b) Ereignisse: Noch lastet die Erinnerung an die spanischen Besatzungen, die Philipp ins Land gelegt und Anfang 1561 zögernd auf Wunsch der Statthalterin zurückgezogen hatte, auf den Gemütern. Neue Unzufriedenheiten hat die Neueinteilung der niederländischen Kirche in drei Erzbistümer und vierzehn Bistümer, an Stelle der bisherigen drei Bistümer erregt. Urheber war der Minister der Regentin, Kardinal Granvella. Das Volk glaubt, es sei nur geschehen, „daß man

Fremde in die guten Stellen einschieben kann. Und wir sollen glauben, es sei um der Religion willen." Dazu kommen die Schrecken der Inquisition mit ihren Untersuchungen und Ketzergerichten. Bereits hat die neue Lehre Calvins und Luthers im Volke eine starke Anhängerschaft gefunden. Soest, der Krämer, ist ihr zugeneigt und auch Jetter der Schneider scheint ihr nicht fern zu stehen, da er bisweilen einen französischen Psalm wie ihn die calvinistischen Wanderprediger verbreiteten, vor sich hinsummt, oder den neuen Predigern zuhört, „die aus Deutschland gekommen sind", trotzdem jeder, der in den Verdacht kommt, mit den Ketzern gemeinsame Sache zu machen, als Rebell behandelt wird und Gefahr läuft seinen Kopf zu verlieren.

Handelnde Personen: Nur vier Personen haben das Wort, je zwei Soldaten und zwei Bürger, beide Paare sind wieder unter sich scharf gesondert. Buyck, der Schützenkönig, ist der aktive Soldat, selbstsicher und wohlgemut, in niederem Kreise ein verkleinertes Abbild seines Herrn Egmont, wie der Wachtmeister in Wallensteins Lager ein Abbild Wallensteins. Die politischen Händel kümmern ihn nicht viel. Seine Worte: „ich bin schon lange hier und für viele Höflichkeit Schuldner", deuten zugleich auf eine längere Anwesenheit Egmonts in der Stadt. Im Gegensatz zu ihm dient der Invalide Ruysum vor allem zur humoristischen Belebung der Szene. Schwerhörig und doch gesprächig, zehrt er vornehmlich von seinen alten Erinnerungen und vermag den neuen Zeitereignissen nicht mehr mit dem rechten Verständnis zu folgen. Von den beiden Bürgern ist der Krämer Soest als der Vermögendere auch der Vornehmere und Ruhigere, der Schneider Jetter erscheint ihm gegenüber aufgeregt und ängstlich („Gefährlich ists immer, da läßt mans lieber sein" . . . „Das ist ein rechter Wall . . . meint man gleich, man könne sich hinter ihm verstecken, und der Teufel brächte einen nicht hervor . . . wie lumpig aber unsereinem dabei zumute ist, kann ich nicht sagen"). Bei beiden hat der Dichter übrigens auch den Beruf nicht ohne Beziehung zum Charakter gewählt: das Angstmeiertum des Schneiders ist ebenso typisch wie die liberal-fortschrittliche Gesinnung des Kaufmanns.

Ergebnis: Die ganze Szene ist eigentlich ohne Handlung, nur ein Zeitgemälde zur Einführung in die allgemeine Lage und Stimmung. Wir hören von dem Gegensatz zwischen dem Volke der Niederländer und seinen spanischen Beherrschern, zugleich sehen wir dies Volk vor uns, und es charakterisiert sich selbst durch Wort und Tat. „Unsre Fürsten müssen froh und frei sein wie wir, leben und leben lassen. Wir wollen nicht verachtet noch gedrückt sein, so gutherzige Narren wir auch sind". Der Liebling dieses Volkes ist Graf Egmont, gleich verehrt von den Soldaten wie von den Bürgern. „Warum ist alle Welt dem Grafen Egmont so hold? Warum trügen wir ihn alle auf den Händen? Weil man ihm ansieht, daß er uns wohl will; weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht." Hinter ihm muß Oranien weit zurücktreten, wie schon seine späte Erwähnung zeigt; aber während dem Grafen Egmont die schwärmerische Liebe des Volkes gehört, genießt Oranien das ganze

Vertrauen des Volkes: „Das ist ein rechter Wall" usw. Sehr stark empfindet dies Volk seine nationale Verschiedenheit von den Spaniern. „Du bist ja ärger als der Spanier" ... „Wir sind nicht gemacht wie die Spanier, unser Gewissen tyrannisieren zu lassen". Es ist vornehmlich ein Gegensatz der Rasse und des Blutes; der religiöse Gegensatz ist erst im Werden und tritt nur verschärfend hinzu. Auch hat die nationale Spannung zwischen den beiden Völkern erst unter Philipp II. ihre gegenwärtige Schärfe erlangt. Sein Vater Karl V., dessen Andenken noch bei dem Veteranen lebendig ist, war ein Fürst nach den Herzen der Niederländer, leutselig und einfach. Dagegen ist Philipp, im Gegensatz zu Egmont, die Verkörperung der spanischen Volksart: „Der ist majestätischer" ... „Er ließ sich nicht sehen, da er hier war, als in Prunk und königlichem Staate. Er spricht wenig, sagen die Leute" ... „Er hat kein Gemüt gegen uns Niederländer, sein Herz ist dem Volke nicht geneigt, er liebt uns nicht; wie können wir ihn wieder lieben?" Allenthalben drängt sich die Abneigung gegen die Spanier und spanisches Wesen hervor. Nur die Regentin selbst findet wenigstens bei den Bürgern noch Liebe und Achtung. „Ich lasse mir Margareten nicht schelten" ... „Klug ist sie und mäßig in allem, was sie tut; hielte sie's nur nicht so steif und fest mit den Pfaffen". Man erkennt ihre großen Verdienste um das Land an und bemängelt nur ihre religiöse Politik. So sehen wir mahnend aus den Reden des heiteren Festes den ernsten Hintergrund einer gegensatzreichen gewitterschwülen Zeit emporsteigen, und das Waffenspiel der Schützen selbst gewinnt dadurch eine ernstere Bedeutung, es wird zur notwendigen Übung eines wehrhaften Volkes. „Drum muß auch ein Bürger immer in Waffen geübt sein." Ein Volk, das so tapfere Soldaten hervorbringt und dessen Bürgertum selbst einen so männlich wehrhaften Geist zeigt, wird sich von den spanischen Machthabern nicht so leicht unterdrücken lassen, und die gemeinsame Losung, in der sich am Ende die ganze Schützengesellschaft zusammenfindet, klingt halb wie ein Gelübde und halb wie ein Feldgeschrei: „Sicherheit und Ruhe! Ordnung und Freiheit!"

### 2. Szene.

Situation: Margarete von Parma in Jagdkleidern. Sie bestellt das Jagen ab, weil sie zu erregt ist durch die „schrecklichen Begebenheiten" („nichts kann mich ergötzen, nichts mich zerstreuen"). In ihrer Erregung spricht sie von dem Geschehenen so allgemein, daß wir zunächst darüber im Unklaren bleiben. Erst durch Machiavell hören wir in der Form der Inhaltsangabe eines ausführlichen Berichts an den König Näheres: die religiöse Gärung hat zu Unruhen geführt; in Flandern, der Provinz Egmonts, ist der Bildersturm losgebrochen. Die Regentin hat diese Nachricht erhalten eben als sie mit ihrem Gefolge aus der Kirche ging, also am frühen Morgen. Seitdem müssen Stunden vergangen sein, denn bereits sind ausführliche Briefe an den König über das Ereignis aufgesetzt.

Einzelnes: Machiavelli. Ein Mann dieses Namens stand tatsächlich in den Diensten der Regentin, doch hat der Dichter gelegentlich Anspielungen

auf den bekannten Florentiner Geschichtsschreiber gleichen Namens (1469 — 1527) eingeflochten („du siehst zu weit, Machiavell, du solltest Geschichtsschreiber sein"). — „Egmont will nicht vergessen, daß seine Vorfahren Besitzer von Geldern waren." Der Name Egmont erinnert an den Grafen Karl Egmont von Geldern, den erbitterten Feind Österreichs, den Karl V. mit Gewalt zum Verzicht auf Geldern gezwungen hatte. Diese Erinnerung, sagt Strada, habe gehindert, die Regentschaft dem Grafen Egmont statt der Margarete zu übertragen. — Margarete: „Ich weiß wohl, daß Politik selten Treu und Glauben halten kann, daß sie Offenheit, Gutherzigkeit, Nachgiebigkeit aus unseren Herzen ausschließt." Eine Erinnerung an die Grundsätze, welche der Geschichtsschreiber Machiavell im principe vertritt. — „Die neuen Livreen, die törichten Abzeichen der Bedienten." „Die Egmontischen waren einmal bei einem Gastmahl versammelt und spotteten weidlich über die Eitelkeit des Kardinals Granvella. Da machte man den Vorschlag, gerade im Gegensatze zu dem Prunke des Kardinals sich der äußersten Einfachheit zu befleißigen. Egmont ward aufgefordert, da er so reich war, daß bei ihm niemand auf den Gedanken beabsichtigter niedriger Ersparnis kommen konnte, mit gutem Beispiel voranzugehen, und sofort ließ er seine ganze Dienerschaft höchst einfach in die alte lothringische Farbe, in Grau, kleiden; aber in die hängenden Ärmel in den Livreen ließ er rote Köpfe sticken, als Spott auf die Kardinalswürde Granvellas. Alle machten es nach. Die Statthalterin lachte anfangs über die adlige Küchenintrige, allein Granvellas Eitelkeit war verletzt; er nahm die Sache übel auf und so ernst, daß der Statthalterin bange ward. Sie verbot die roten Köpfe; aber nun ließen die Edelleute dafür einen Bündel Pfeile hineinsticken mit der Umschrift: concordia res parvae crescunt, welcher Spruch nachher Devise der aufrührerischen Niederländer geblieben ist." (H. Leo, Universal-Gesch. Bd. III, S. 345); vgl. auch die Auslassung Egmonts selbst in Aufz. II, Sz. 2. — „Egmont schadet uns und nützt sich nicht"; die Worte wirken auf uns wie tragische Ironie. — „Sein golden Vlies vor der Brust stärkt sein Vertrauen, seine Kühnheit"; die erste Hinweisung auf diese Auszeichnung, deren Bedeutung er selbst III, 2 erklärt: „Diese Kette und Zeichen geben dem, der sie trägt, die edelsten Freiheiten. Ich erkenne auf Erden keinen Richter über meine Handlungen, als den Großmeister des Ordens mit dem versammelten Kapitel der Ritter"; vgl. die bedeutsamen Beziehungen auf dieses Zeichen in IV, 1 und V, 4. — „Kommt Oranien auch?" Der Staatsrat wird berufen; Oranien hält sich nicht in Brüssel auf und muß erst geladen werden. Vorbereitung von II, 2.

Gliederung der Szene: 1. der Monolog der Regentin; 2. ein Dialog zwischen dieser und Machiavell. — 1. Der Monolog der Regentin ist Vorbereitung auf den Inhalt des Dialoges, führt aber auch die durch die erste Szene angesponnene Gedankenreihe weiter. Er zeigt die Gefahr in der dort geschilderten Bewegung, die Kehrseite der früher mitgeteilten Begebenheiten aus dem Gesichtspunkte der königlichen Partei („schreckliche Begebenheiten", „schreckliche Taten, die zu denken schauderhaft ist"; „das

Heiligtum ist gelästert", ein Schwindelgeist mächtig geworden, „unreine Geister" haben sich mit den berechtigten Elementen verbunden). Der König wird indirekt eingeführt („wie wird es mein Bruder aufnehmen"); der Gegensatz der Regentin zum König und damit ihre Zwischenstellung zwischen Volk und König wird gekennzeichnet. Abschluß und Höhe in dieser Gedankenreihe: die Ratlosigkeit der Regentin, das Gefühl ihrer schweren Verantwortlichkeit (Gegensatz dazu wird später die unbefangene Sorglosigkeit Egmonts), die Hinweisung auf eine unsichtbare Macht „O was sind wir Großen auf der Woge der Menschheit! sie treibt uns auf und nieder, hin und her" (vgl. das Wort Bismarcks unter den Autographen des Germanischen Museums in Nürnberg: fert unda nec regitur). — 2. Dialog zwischen der Regentin und Machiavell in zwei Abschnitten. a) Zunächst werden die allgemein gehaltenen Äußerungen der Regentin über den Bildersturm ergänzt und im Anschluß daran die religiöse Lage vom Standpunkt der Regierenden aus erörtert. b) Im zweiten Teil (Übergang die Worte der Regentin: „es sind noch andre Männer, die ich schätzen und tadeln muß") wendet sich das Gespräch den beiden führenden Männern des niederländischen Adels, Egmont und Oranien, zu. „Machiavell sucht es zwar noch einmal von den Persönlichkeiten ab auf die Sache zu lenken („vielleicht hat er wahrer als klug und fromm gesprochen"). Allein die Regentin geht nicht darauf ein, sondern kehrt mit deutlicher Absicht wieder zu Egmont und Oranien zurück. Durch diese kurze Abweichung wird, ähnlich wie in der ersten Szene durch die verspätete Erwähnung Oraniens, die schematische Regelmäßigkeit der Disposition absichtlich durchbrochen und das dramatische Leben gesteigert" (Lehmann, der deutsche Unterricht, S. 225). Das Thema bildet das Wort der Regentin: „ich fürchte Oranien, und ich fürchte für Egmont".

Ergebnis: Mit dieser Szene beginnt die Handlung (Bildersturm). Im wesentlichen aber dient auch sie noch der Exposition; sie ergänzt die Eingangsszene, indem sie uns die Auffassung der Regierenden von den dort bereits erwähnten Problemen, den religiös-politischen Verhältnissen des Landes und dem Charakter seiner Großen offenbart.

Die Verschiedenartigkeit des religiösen Standpunktes: bei dem König fanatischer Abscheu gegen alle Ketzerei; es ist später auch der Standpunkt Albas und an sich das Bild einer gewissen Erhabenheit des (despotischen) Willens; bei der Regentin strenge Gläubigkeit und Kirchlichkeit aus innerer Überzeugung und einer freilich einseitigen Würdigung des Wertes der gegebenen festen Normen gegenüber den subjektiven Meinungen und „hergelaufenen, ungewissen, sich selbst widersprechenden Neuerungen", („sollen wir mit Gott spielen wie untereinander?" usw.). Staatskluger als der König hat sie bisher versucht, durch Nachsicht und Milde die gefährliche Lehre niederzuhalten („ich hoffte die Flammen zu umstellen, sie in sich selbst zu verschütten"). Jetzt steht sie ohnmächtig und ratlos vor dem Ausbruch der Volkswut: „ich sehe kein Mittel, weder strenges noch gelindes, dem Übel zu steuern". Machiavell empfiehlt offene Duldung: „Ihr unterdrückt die

neue Lehre nicht, laßt sie gelten. . . . Die größten Kaufleute sind angesteckt, der Adel, das Volk, die Soldaten." Dem entspricht es, daß er auch selbst zur neuen Lehre hinneigt. Egmont zeigt sich indifferent; die sorglose Gleichgiltigkeit gegenüber dem religiösen Streite, die schon Buyck in der ersten Szene an ihm hervorhob („der fragt nach so etwas nicht") wird auch hier bestätigt: „Er hat zuerst der fremden Lehre nachgesehen, hats so genau nicht genommen und vielleicht sich heimlich gefreut, daß wir etwas zu schaffen haben". — Vorläufige Charakteristik der Hauptträger der Handlung; des Königs: entschieden und fest, streng und scharf, versteckt und heimlich, er liebt die geheimen Wege der Spionage; der Regentin: bigott und doch nicht ohne Wohlwollen auch gegen Andersgläubige, von großem Ernst in der Auffassung ihrer Regentenpflichten, von einem lebendigen Gefühl für die Verantwortlichkeit ihres Berufes, aber auch empfindlich und leicht verletzt; Oraniens: knappe und außerordentlich treffende Zusammenfassung aller wesentlichen Züge seines Charakterbildes in den Worten der Regentin: „Oranien sinnt nichts Gutes, seine Gedanken reichen in die Ferne, er ist heimlich usw."; der Staatsmann und Diplomat; dem Vertrauen, das in der 1. Szene das Volk zu ihm bekundete, entspricht hier die Furcht der Regierenden: „ich fürchte Oranien" (Regentin). Dagegen die Charakteristik Egmonts: „seine Offenheit, sein glückliches Blut, das alles Wichtige leicht behandelt", seine Vertrauensseligkeit und seine Kühnheit, die Attrattiva („die Augen des Volkes sind alle nach ihm gerichtet, und die Herzen hängen an ihm"), seine Hochsinnigkeit, sein souveränes Selbstgefühl („er geht einen freien Schritt, als wenn die Welt ihm gehörte; er trägt das Haupt so hoch, als wenn die Hand der Majestät nicht über ihm schwebte"); trotzdem scheint er dem Machiavell „in allem nach seinem Gewissen zu handeln" und gilt ihm trotz aller Opposition als „ein treuer Diener des Königs". Anders freilich urteilt die Regentin: „an dem ganzen Unglück, das Flandern trifft, ist er doch nur allein schuld". In seiner Provinz und Statthalterschaft, unter seinen Augen geschehen die Greuel; er nimmt den verhängnisvollen Ernst der Ereignisse leicht, ja scherzhaft, beleidigt und reizt die Regentin und den König durch sein allzusicheres und kühnes Benehmen („Sein Betragen ist oft beleidigend. Er sieht so aus, als wenn er in der völligen Überzeugung lebte, er sei Herr" usw.). Er erscheint ihr nach seinem ganzen Gebaren „gefährlicher als ein entschiedenes Haupt einer Verschwörung, und ich müßte mich sehr irren, wenn man ihm bei Hofe nicht alles gedenkt". Gleichwohl klingt auch aus den Worten der Regentin eine unverkennbare Zuneigung. Während sie kühl und kurz von dem gefährlichen Oranien spricht, äußert sie sich eingehend und teilnehmend über Egmont. Sie ist besorgt um ihn wegen seines Leichtsinns: „ich fürchte für Egmont". Er hat durch seinen ritterlichen Adel auch dies Herz sich gewonnen.

### 3. Szene.

Bürgerhaus; eine Liebesszene. Das einfache Bürgermädchen Klärchen steht im Begriff, der Liebe Egmonts ihren guten Ruf („die Nach-

barinnen, was die murmeln") und die sichere Versorgung durch einen bürgerlichen Bewerber aufzuopfern. Das ganze ist ein Idyll, mit dem Grundton der Schwermut. Der Inhalt erinnert vielfach an Werthers Leiden und an Goethes eigene Erfahrungen in seinem Verhältnis zu Lotte; Brackenburg als unglücklicher Liebhaber ist ein Seitenstück zu Goethe-Werther.

Gliederung: eine Dreiteilung. a) Klärchen, ihre Mutter und Brackenburg; b) Klärchen und ihre Mutter allein; c) noch einmal die drei, dann Brackenburg allein.

Ergebnis: die Szene enthält fast gar keine Handlung. Von den großen Ereignissen fällt nur ein schwacher Widerschein in das kleinbürgerliche Familienleben: die verstärkte Leibwache der Regentin, ihr Vorüberziehen zu ungewohnter Stunde und die Kunde von dem Tumult in Flandern beunruhigen das Volk. Der Ausgang der Szene, die Hinweisung auf das dem Doktorkästchen entnommene Fläschchen mit Gift, ist grundlegend für den Ausgang des Dramas; jenes Gift wird das Mittel, durch welches sich Klärchen vom Leben befreit (V, 3).

Hauptaufgabe der Szene ist, die Exposition zu vollenden und das Bild Egmonts weiter abzurunden. Beachtenswert ist, wie spät und nebenbei, und doch wie selbstverständlich sein Name hier genannt wird: „Ach was ist's für ein Mann. Alle Provinzen beten ihn an". „Man muß ihm hold sein! das ist wahr. Er ist immer so freundlich, frei und offen. Es ist keine falsche Ader an ihm." Immer dieselben Züge. Dabei ist es bedeutsam, daß nicht nur die Tochter, auch die Mutter wider ihren Willen seiner bezaubernden Persönlichkeit unterliegt. Erneute Betonung seiner militärischen Tapferkeit: Gravelingen; „Lobliedchen auf ihn". Klärchen: natürlich, lebhaft, ja leidenschaftlich und doch auch nachdenklich; ihre soldatischen Neigungen; sie singt am liebsten ein Soldatenliedchen und wünscht dem Geliebten die Fahne in der Schlacht nachtragen zu können (Vorbereitung auf das Auftreten des Heldenmädchens in V, 1, wenn sie das Volk zur Befreiung Egmonts führen möchte, wie „eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt"); Brackenburg: eine Werther-Natur in der ihn verzehrenden Sentimentalität, in seiner Unfähigkeit, sich durch ein bedeutsames Tun und Wirken („Aktivität"), durch ein „Miteingreifen, Retten und Wagen" dem Liebesgram und Weltschmerz zu entreißen, endlich in dem Spiel mit Selbstmordgedanken; er ist ein Gegenstück ferner zu Egmont, ein Bild übergroßer Schwermut, wie jener das Bild eines übergroßen Leichtmutes; aber diese beiden Pole berühren sich auch in ihrer Tatenlosigkeit (Passivität), die bei dem einen aus der Schwermut, bei dem anderen aus dem Leichtmut hervorgeht, vor allem in der gemeinsamen Treue Klärchen gegenüber.

## Rückblick auf den ganzen Aufzug.

Drei Szenen, von denen jede ein eigentümliches abgeschlossenes Kulturbild vor uns aufrollt: ein Bild aus dem Volksleben mit dem Hintergrunde bedeutsamer geschichtlicher Tatsachen sowohl aus der Gegenwart als aus der Vergangenheit (Sz. 1); ein Bild aus dem diplomatischen Leben mit

dem Hintergrunde großer politischer Fragen (Sz. 2); ein Idyll aus dem bürgerlichen Leben mit dem Hintergrunde von hohem menschlichem Glück und von tiefem menschlichem Leide (Sz. 3). Der Aufzug enthält alle wesentlichen Bestandteile einer Exposition; denn er unterrichtet uns über die besonderen Schauplätze der Haupt- und Nebenhandlung (Brüssel mit den verschiedenen Stätten des Volks- und des höfischen Lebens; das bürgerliche Haus Klärchens), aber auch über die Schauplätze der großen Handlung im allgemeinen (die Niederlande mit ihren verschiedenen Provinzen und den Orten, welche Ausgangspunkte und Herdstellen des Aufstandes werden); über die Grundzüge der Vorgeschichte, sowohl was das Leben Egmonts und die Geschichte seines Verhältnisses zu Klärchen, als was die allgemeine Zeitlage anbetrifft, über die Gründe, die Entstehnng und die Art der Bewegung, das Verhältnis des Königs und der Regentin, des Volkes und seiner Führer zu derselben, über die Hauptträger der verschiedenen Handlungen und über die Grundzüge ihres Charakters (wenn Alba noch nicht genannt wird, so tritt dafür der König selbst ein, dessen Werkzeug Alba später werden soll). Im Mittelpunkt steht der Held des Stückes, Egmont. Sein Bild wird uns in der Auffassung dreier Kreise, des Volkes, der Regentin und der Geliebten, abgespiegelt. Dabei ist es beachtenswert, daß sich diese Kreise um den Helden immer mehr verengen; die Folge der drei Szenen erweist sich also als durchaus planvoll. Jede Szene rückt uns denselben dann ein Stück näher, indem sie uns Neues, Intimeres über sein Denken und Tun enthüllt. So ist unser Verlangen, den Helden kennen zu lernen, in hohem Maße rege gemacht, aber der Dichter befriedigt die angespannte Neugier zunächst noch nicht und hält den Helden absichtlich in diesem Akte noch von der Bühne fern. Ähnlichkeit mit Schillers Wallenstein; auch in diesem Drama sehen wir zunächst den Einfluß, den Wallenstein auf seine Soldaten (Wallensteins Lager) und seine Offiziere (Piccolomini I) ausübt, ehe wir den Helden selbst zu Gesicht bekommen (Piccolomini II).

## 2. Aufzug.

### 1. Szene.

„Platz in Brüssel." Entwickelung einer Volksversammlung zu einem Volksauflauf, der in einen Volksaufstand überzugehen droht (die Wirkung der im I. Aufzug geschilderten Bewegung, welche nun auch die Hauptstadt selbst erfaßt; zugleich ein Zeugnis der immer bedrohlicheren Annäherung der Gefahr, endlich ein Vorspiel des großen Aufstandes, in welchem zum Schluß des Dramas ein Fernblick eröffnet wird). Wir sehen die I, 3 geschilderte Wirkung, welche die Kunde von den Tumulten in Flandern (‚Ganz und gar zu Grunde gerichtet haben sie Kirchen und Kapellen') auf das Volk ausübt. Die Besorgnis der ehrbaren Bürger, daß auch Brüssel in die Unruhen mit hineingerissen werde: „Ists wahr, daß die Bilderstürmer gerade hierher ihren Lauf nehmen?" Zugleich wird die Ratlosigkeit und Besorgnis der Regentin dem Volke fühlbar: „Die Regentin,

diesesmal ist sie außer Fassung. Es muß sehr arg sein, daß sie sich so geradezu hinter ihre Wachen versteckt". Ein derartiges Verhalten fordert die Revolution der unruhigen Menge natürlich direkt heraus, und es bedarf nur eines geschickten Demagogen wie Vansens, um die Erregung zum Aufruhr anzufachen. Losung: „Freiheit und Privilegien!" In diesem Augenblick höchsten Tumultes erscheint Egmont, und sofort legt sich der Lärm; Wirkung seiner machtvoll gebietenden Persönlichkeit. Vansen ist verschwunden, wie vom Erdboden verschluckt, und die ruhigen Bürger stehen wieder im Vordergrund. Militärisch-soldatisches Verhalten Egmonts; er redet mit den Bürgern, wie ein General mit seinen Soldaten. Kurze knappe Fragen. Ebenso erinnert der Zug, daß er seine persönliche Teilnahme für jeden einzelnen zur Schau trägt („ich vergesse niemanden leicht, den ich einmal gesehen und gesprochen habe") an die Geschichte berühmter Feldherren; vgl. Wallenstein: „ich vergesse keinen, mit dem ich einmal Worte hab gewechselt" (Wallensteins Tod III, 15). Bestimmtes und doch gütliches Zureden: „Reizt den König nicht mehr, er hat zuletzt doch die Gewalt in Händen .... Steht fest gegen die fremde Lehre und glaubt nicht, durch Aufruhr befestige man Privilegien." Mit wenigen kernigen Sätzen gelingt es ihm auch, die Erregung zu beseitigen und die Ruhe wiederherzustellen.

Einzelnes: In der Rede Vansens Anklänge an die Rede des M. Antonius in Shakespeares Julius Cäsar (III, 2): sie ziehen sich durch diese ganze Szene hindurch bis zu dem Geschrei „das Buch! das Buch!" (wie dort: „das Testament! das Testament!"). Auch die Leichtgläubigkeit und politische Unvernunft des Volkes ist beiden Szenen gemeinsam; es versteht die geschichtlichen Ausführungen Vansens nur halb und klammert sich um so leidenschaftlicher an nichtige Phrasen („Nicht beweisen. Nicht merken lassen. Und nicht gedenken zu gestatten! Das ist der Hauptpunkt.") Vansen geht bei seiner Beweisführung für die Privilegien zurück bis in die Zeit, wo die Niederlande noch in eine große Anzahl kleiner selbständiger Territorien zerfielen (11.—14. Jahrhundert). Aus dieser politischen Zersplitterung leitet er richtig die Mannigfaltigkeit der landschaftlichen Sonderrechte ab, die auch unter den Fürsten aus dem Hause Burgund im 15. Jahrhundert (Karl der Kühne 1467—77) und unter Karl V. von den Niederländern eifersüchtig gewahrt wurden. — „Die Staaten waren gleich hinterdrein". Als Staaten bezeichnete man in den Niederlanden die Landstände, die aus Vertretern des Adels, der Geistlichkeit und der Städte bestehend, in allen wichtigen Regierungsfragen mitzureden hatten, daher später die Bezeichnung Generalstaaten für das ganze Land. Ein Friedrich der Krieger ist eine Erfindung oder Verwechslung Vansens. — „Wir Brabanter besonders". Der Schauplatz Brüssel war die Hauptstadt des Herzogtums Brabant. — Das Verhalten der Menge Vansen gegenüber: des Zimmermeisters Versuch, den „schlechten Kerl" niederzuhalten, wird unterdrückt; der freisinnig angehauchte Soest und der entschieden freisinnige und neugierige Jetter öffnen der Beredsamkeit Vansens immer weiter die Schleusen; der große Haufe stimmt zu. So ist die Wirkung schließlich die Entfesselung der Leidenschaft;

die im letzten Augenblick wiederum schwankende Menge („wir haben noch Egmont! noch Oranien!" usw.) wird durch die aufreizende Hinweisung auf „die Brüder in Flandern" willig gemacht, und die Tätlichkeit des Seifensieders gibt das Zeichen zu einem offenen Tumult. — Betonung des Berufs bei einzelnen Bürgern. „Es trat ein Soldat bei mir ein, Tabak zu kaufen"; Soest der Krämer. „Hast du das Kleid gesehen? Das war nach der neuesten Art, nach spanischem Schnitt"; Jetter der Schneider. Die spanische Tracht (vgl. auch III, 2) wurde seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in den oberen Gesellschaftsschichten die herrschende. — „Sein Hals wär ein rechtes Fressen für den Scharfrichter". Die grauenhafte, wie ein Omen vordeutende Äußerung Jetters wird durch die zahlreichen „Exekutionen" der letzten Zeit motiviert.

Gliederung: Die Szene ist vierteilig:

a) die Ansammlung des Volkes infolge der Unruhen in Flandern (die Bürger und dann „allerlei Volk");

b) das Hervortreten Vansens und seine verhetzenden Reden;

c) das Erscheinen Egmonts und die Wiederherstellung der Ordnung durch die imponierende Macht seiner Persönlichkeit;

d) Nachwort der Bürger über ihn (vox populi);

Ergebnis: Die Szene führt die I, 2 begonnene Handlung weiter: Die Befürchtungen der Regentin erfüllen sich; Ausbreitung der Unruhen. Nur das zufällige Erscheinen Egmonts verhindert für diesmal noch den offenen Aufstand. Erstmaliges Auftreten Egmonts. Der Volksheld. Entsprechend dem Gang der Exposition wird er uns zunächst in seiner Macht über die Herzen des Volkes vorgeführt; Kontrastfigur Vansen.

Unter den Bürgern das uns schon bekannte liberale Paar Soest und Jetter (I, 1). Es wird nach rechts durch den Zimmermann und den Seifensieder, nach links durch Vansen ergänzt, so daß sich nach der politischen Gesinnung folgende Reihe ergibt: Seifensieder, Zimmermann, Soest, Jetter, Vansen. Der Seifensieder, lebhaft, erregt (charakterisiert schon durch seine stoßartigen Sätze), „ein treuer Untertan, ein aufrichtiger Katholike", hält mit seiner spanischen Gesinnung nicht hinter dem Berg, aber er steht mit dieser Gesinnung allein und muß seinen Freimut mit den Schlägen der erregten Menge büßen. Der Zimmermeister ist der Typus des ehrenfesten und klugen Bürgers; er ist als Zunftmeister auch der angesehenste und politisch bestgeschulte der Menge und daher ihr natürlicher Sprecher in der Unterhaltung mit Egmont. Über seinen religiösen Standpunkt läßt er gar nichts verlauten. Hinsichtlich der politischen Streitfrage stellt er sich energisch auf die Seite seines Volkes und ist darauf bedacht, „unsere Gerechtsame", „unsere Rechte und Freiheiten" zu wahren. Aber ebenso energisch lehnt er von Anfang an noch vor dem Auftreten Vansens, jede Gemeinschaft mit dem „Lumpengesindel" ab, das den Aufruhr in Flandern begonnen hat. Er sieht die schlimmen Folgen dieses Ereignisses voraus: „Mir ists bange, wenns einmal unter dem Pack zu lärmen anfängt, unter dem Volk, das nichts zu verlieren hat. Die brauchen das zum Vorwand, worauf wir uns auch berufen müssen und

bringen das Land ins Unglück". Gegensatz zwischen dem besitzenden Bürgertum und der besitzlosen Menge. So sucht er auch zu Anfang Vansen entgegenzutreten („Haltet euer Maul! das weiß man lange"). Aber als er sich dabei von den anderen Bürgen, dem neuerungssüchtigen Krämer und dem beweglichen, unruhigen Schneider, im Stich gelassen sieht, tritt er klug zurück und beobachtet als Zuschauer, bis ihm der Ausbruch der Schlägerei einen neuen fruchtlosen Beruhigungsversuch machen läßt. Gegenüber dem skrupellosen Radikalismus Vansens und seiner verhetzenden Demagogie vermag das ruhige Bürgertum allein nichts auszurichten. Bezeichnend für die politische Klugheit des Zimmermeisters ist auch die Art, wie er dann in der Unterredung mit Egmont über das Vorgefallene berichtet. Er vermeidet jede persönliche Beschuldigung, überhaupt jede Namennennung, um die Leidenschaft des Volkes nicht aufs neue aufzuregen, aber er verurteilt aufs schärfste, so daß es Vansen und sein Anhang nicht mißverstehen konnten, die Demagogie der Tagediebe, Söffer und Faulenzer. — Vansen, von dem Zimmermeister gleich bei seinem Auftreten gezeichnet: „das ist ein schlechter Kerl . . . Er hat schon viele Herren gehabt. Erst war er Schreiber, und wie ihn ein Patron nach dem andern fortjagte, Schelmstreiche halber, pfuscht er jetzt Notaren und Advokaten ins Handwerk und ist ein Branntweinzapf". Eine im Trunk verkommene Intelligenz, die in den unruhigen Zeiten nach einer Gelegenheit hascht, eine Rolle zu spielen, und zugleich bei dem allgemeinen Durcheinander zu gewinnen hofft. Durch sein gewandtes sicheres Auftreten imponiert er der Menge: „Horch, der verstehts! Der hat Pfiffe." — Die mit Geschick entwickelten Kenntnisse geben ihm rasch ein Ansehen, selbst bei Bürgern wie Soest und Jetter; man heißt ihn „den Ehrenmann . . . den Gelahrten". Das ihm vorschwebende Ziel, eine Empörung gegen die spanische Herrschaft, spricht er gleich zu Anfang, nur leicht verhüllt, kaltblütig aus: „Wenn jetzt einer oder der andere Herz hätte, und einer oder der andere den Kopf dazu, wir könnten die spanischen Ketten auf einmal sprengen". Darauf zielt seine agitatorische Belehrung über die Verfassung (Rechte, Privilegien, Gewohnheiten, Freiheiten) und über das Verhalten des Königs zu dieser (er hat sie „beschworen" und „ist uns verpflichtet"; seine Rechte sind nicht unbegrenzter, absoluter Art und seine neuesten Maßregeln wider die Verfassung und das Recht); ferner die Erinnerung an die persönlichsten Interessen, z. B. an die besonderen Vorrechte der Brabanter (Brüssel) und schließlich der mahnende Hinweis auf die „Brüder in Flandern, die das gute Werk angefangen haben". Gegen den Adel verhält sich der radikale Demokrat bezeichnenderweise ablehnend; wenn er auch zu klug ist, das auszusprechen, so verrät sich dieser sein Standpunkt doch in dem Schweigen, mit dem er die dahinzielenden Äußerungen des Volkes übergeht („Der Adel muß uns helfen . . . Wir haben noch Egmont und Oranien"). Daher räumt er, als Egmont selbst erscheint und das Volk ihm zufällt, sofort seinen Platz und verschwindet in der Menge; jedes Wort des Widerspruchs erscheint ihm hier vergeblich, auch ein Beweis, wie hoch Egmont in der Gunst und im Ansehen des Volkes steht. — Egmont

als idealer Volksführer im Gegensatz zu dem gemeinen Demagogen Vansen; er beherrscht das Volk durch die Macht seiner Persönlichkeit, hält es durch seine Überlegenheit nieder, aber unter Schonung seiner liberalen Anschauungen und Wünsche.

2. Szene.

„Egmonts Wohnung". Wir sehen den Politiker Egmont an der Arbeit. Vorbereitung durch den Sekretär (= Geheimschreiber): „Freilich sieht er einem viel durch die Finger. Doch hielt ichs besser, wenn er strenge wäre und ließe mich auch wieder zur bestimmten Zeit". Die hier gescholtene Unpünktlichkeit ist also nichts Außergewöhnliches, sondern die Regel und darum für Egmonts ganze Art, die Geschäfte zu behandeln, seinen Leichtmut, charakteristisch.

„Von der Regentin ist er nun schon zwei Stunden weg." Die nähere Erklärung dazu unten in der Unterredung mit Oranien („Was sagt Ihr zu unserer Unterhaltung mit der Regentin?"). Gemeint ist offenbar der I, 2 angekündigte Staatsrat, zu dem Oranien von Antwerpen herbeigerufen werden sollte, und dessen Abhaltung zwischen dem 1. und 2. Aufzug liegend zu denken ist.

Das Gespräch mit dem Sekretär steigt von der leichten Plauderei bis zur Erörterung der letzten persönlichen Fragen auf. Zunächst überwindet Egmont rasch mit ein paar liebenswürdigen Worten den Verdruß seines Sekretärs. Dann folgt die Erledigung der Geschäfte (a), in militärisch kurzer, fast summarischer Weise, aber in jedem Einzelfalle doch mit großer Milde und Nachsicht. Drei der amtlichen Entscheidungen betreffen Vergehen politischer Art: die Unruhen in der Umgegend von Gent in Ostflandern, die Zerstörung eines Marienbildes bei Werwich (Werwick), die Ergreifung eines der fremden Lehrer in Comines; diese beiden Orte liegen in Westflandern, und zwar hart an der französischen Grenze. Ein viertes Urteil betrifft eine militärische Sache, ein fünftes endlich ein Vergehen unsittlicher Art. Egmonts Verhalten dabei: sein Urteil ist rasch, sicher, klar und treffend, von Gerechtigkeit und Wohlwollen zugleich bestimmt; er bezeigt aufs neue seine Humanität und persönliche Liebenswürdigkeit; aber er nimmt auch diese Sachen leicht und will verschont sein mit Mitteilungen über die einzelnen Äußerungen der nachzuckenden Bewegung, deren Bedeutung er doch unterschätzt. Wie in diesen amtlichen Verfügungen, so ist er auch in seinen privaten Anordnungen äußerst rücksichtsvoll anderen, vor allen den Bedrängten gegenüber. Aber er verlangt rücksichtslos Beschaffung von Geldmitteln, die sein sorgenloses Leben nötig macht.

Den letzten Punkt der Geschäfte bildet scheinbar das Warnungsschreiben des Grafen Oliva, eines alten Freundes in Madrid, tatsächlich aber leitet es zu einem ganz neuen Gesprächsthema über: Egmont sieht sich durch die Warnung zu einer Rechtfertigung seiner Handlungsweise überhaupt gedrängt (b). — „Der Vorsorgliche" hat ihm, schon vor einiger Zeit, denn der Schreiber hat ihm den Brief wieder hierher gelegt, Vorwürfe wegen

seines unklugen und sorglosen Handelns gemacht und einzelnes getadelt, was in Madrid besonders schlechten Eindruck gemacht hat, wie die Verspottung des Kardinals Granvella. „Mit Bettelsäcken und einem selbstgewählten Unnamen.“ In der spanischen Umgebung der Regentin war die Äußerung gefallen: sie möge sich vor dem niederländischen Adel nicht fürchten, denn ce n'est que un tas de gueux (= es ist ja nur ein Haufe von Bettlern). Daraufhin führten die Adligen, Egmont an der Spitze, die graue Livree ein (s. o. S. 93), und erhoben die Bezeichnung Geusen (den „Unnamen“) zu einem Ehrennamen des verbündeten Adels. — Egmont lehnt die Ermahnung zu größerer Vorsicht ab als seiner Naturanlage widersprechend. Offen nimmt er seinen Leichtmut als ein Recht seiner so gearteten Persönlichkeit in Anspruch: „Daß ich fröhlich bin, die Sachen leicht nehme, rasch lebe, das ist mein Glück . . . Ich habe zu der spanischen Lebensart nicht einen Blutstropfen in meinen Adern.“ Den Höhepunkt seiner Ausführungen bildet der großartige Vergleich: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unseres Schicksals leichtem Wagen durch . . .“ Er glaubt durch soldatisch-mutiges Drauflosgehen auch im Staatsleben am besten sein Ziel zu erreichen. Welches Ziel ihm vorschwebt, darüber spricht er sich nur allgemein aus: „Ich stehe hoch und kann noch höher steigen; ich fühle mir Hoffnung, Mut und Kraft“. Einen gewissen Aufschluß gibt die Äußerung der Regentin I, 2: „Egmont und Oranien machten sich große Hoffnung, diesen Platz einzunehmen“, sowie der ebendahin zielende Wunsch des Volkes (II, 1): „Hätten wir ihn nur zum Regenten“. Jedenfalls strebt er nach der leitenden Stellung in seinem Vaterland. — Die **Wirkung** dieser Äußerungen auf uns geben die Antworten des Sekretärs wieder, die selbst eine Stufenfolge darstellen von Zeugnissen teilnehmender Fürbitte (für Oliva) und Besorgnis (für Egmont) bis zu denen des Grauens über die **dämonische Verblendung** eines Gott versuchenden Wahnsinnes. Der Sekretär gibt es auf, angesichts dieses selbstsicheren vermessenen Lebensübermuts, weiter in seinen Herrn zu dringen: „O Herr! Ihr wißt nicht, was für Worte Ihr sprecht! Gott erhalt Euch!“ Erschrocken steht er vor dieser Kühnheit, die das Schicksal herausfordert, und befiehlt den der Tragweite seiner Worte nicht bewußten Helden dem Höchsten.

**Das erste und zugleich einzige Auftreten Oraniens**, nachdem unsere Erwartung auf dasselbe durch die Charakteristiken von seiten des Volkes in I, 1 und von seiten der Regentin in I, 2 erregt war. Seine vorsichtige und berechnende Art verrät sich gleich zu Eingang durch seine auffällige Vorliebe für Fragesätze. Er sucht, ehe er die eigene Meinung ausspricht, sich erst der seines Partners zu vergewissern. Die Unterhaltung mit der Regentin bildet den Ausgangspunkt. Für Egmonts Sorglosigkeit ist es wieder charakteristisch, daß er im Staatsrat nur mit halber Seele anwesend war: „ich dachte unterdessen an was anderes“. Dagegen hat sich der klug beobachtende Oranien keine Miene und kein Wort der Regentin entgehen lassen. „Erst wollte sie unser Betragen bei dem neuen Aufruhr des Pöbels gelassen billigen, nachher merkte sie an, was sich doch auch für ein falsches

Licht darauf werfen lasse" ... Dies Verhalten stimmt nicht zu den Vorsätzen der Regentin in I, 2: „Ich will ihnen die Last der Verantwortung nahe genug zuwälzen; sie sollen sich mit mir dem Übel ernstlich entgegensetzen oder sich auch als Rebellen erklären". An Stelle dieser Energie scheint nach dem Bericht Oraniens eine gewisse Resignation getreten zu sein; sie klagt statt zu fordern und stellt ihren Rücktritt in Aussicht. Diese resignierte Zurückhaltung ist es, was Oranien stutzig macht. „Wenn sie ginge? Und der König schickte einen andern?" Während der sorglose Egmont in dem Verhalten der Regentin eine alte schon mehrfach angewandte frauenhafte List sieht, befürchtet Oranien eine grundsätzliche Änderung in der Politik des Königs: „Der König hat lange nach gewissen Grundsätzen gehandelt; er sieht, daß er damit nicht auskommt; was ist wahrscheinlicher, als daß er es auf einem andern Wege versucht? ... zu sehen, was der Rumpf ohne Haupt anfinge ... das Volk zu schonen und die Fürsten zu verderben". Aber es gelingt ihm nicht, den Freund davon zu überzeugen. Egmont bleibt ungläubig. Alles bisherige waren nur Kombinationen Oraniens; nun spielt dieser seinen stärksten Trumpf aus, kurz, drei Worte: „Alba ist unterwegs". Danach kann an einem Systemwechsel kein Zweifel mehr sein. „Seinen Mordsinn kenn ich, und ein Heer bringt er mit". — Ferdinand Alvarez de Toledo, Herzog von Alba, spanischer Feldherr, Staatsmann und Grande (1508—1582), nahm schon unter Karl V., namentlich im Schmalkaldischen Kriege, eine hervorragende Stellung ein und wurde 1567 von Philipp II. mit einem Heere von 12000 Mann nach den Niederlanden zur Beseitigung der Unruhen gesandt; er war durch seine Härte und Grausamkeit bekannt. — Aber Egmont beharrt selbst jetzt angesichts dieser Tatsachen bei seiner sorglosen Auffassung der Dinge und lehnt den klugen Rat Oraniens, sich vor dem herannahenden Unheil in die Provinzen zurückzuziehen, ab. Innere Gründe für seine Anschauungsweise: sein gutes Gewissen („hat der König treuere Diener als uns?"), seine Abneigung gegen Überklugheit, welche nur auf Hypothesen sich stützt („laß dich nicht durch Klugheit verführen!"), das Gefühl der Sicherheit, äußerlich geschützt zu sein durch das goldene Vlies, aber auch gleichsam gefeit gegen Gefahr und Verderben; der Adel einer Gesinnung, der auch von dem Gegner nicht niedrig denken kann und will („ich mag nicht leiden, daß man unwürdig von dem König denkt! er ist Karls Sohn und keiner Niedrigkeit fähig"); sein tapferer Sinn, der auch den leisesten Verdacht einer Feigheit scheut und sich selbst nicht schonen will, um sich nicht „selbst verdächtig" zu werden („keine Probe ist gefährlich, zu der man Mut hat"); ritterlicher Edelmut, der zur eigenen Sicherung nicht die Sicherheit anderer gefährden, vielmehr lieber sich selbst opfern will, als sich sagen: „auf meine Sicherheit war ich bedacht"; endlich die Rücksicht auf das Wohl des Vaterlandes, welches sie, dem König ungehorsam, als „Rebellen" in die schreckenvollsten Greuel des verhängnisvollsten und verderblichsten Krieges stürzen würden. — Oranien: „Es ist klug und kühn, dem unvermeidlichen Übel entgegenzugehen"; das will heißen: man muß ein drohendes Unheil scharf ins Auge fassen und wenn man es als unvermeidlich erkannt hat,

ihm tapfer entgegengehen; Gegensatz zum Verhalten Egmonts, der die Gefahr nicht scharf genug ins Auge faßt und wartet, bis es zu spät ist.

Die Form des Dialogs entspricht der wachsenden Erregung beider; sie wird gegen Ende stichomythisch wie in der antiken Tragödie, ein Wortgefecht, das sich Zug um Zug in kurzen Gedankenreihen bewegt, nur durchbrochen durch je eine längere Ausführung Egmonts (die Schilderung des Verderbens, das die Entfernung der Fürsten über das ganze Land bringen werde) und Oraniens (beschwörende Hinweisung auf die Gefährdung Egmonts, wenn dieser bleibe). — Egmonts Worte: „keine Probe ist gefährlich, zu der man Mut hat", sind für Oranien persönlich verletzend, da sie mittelbar den Zweifel an dessen Mut ausdrücken. Aber Oranien läßt sich auch dadurch nicht zurückschrecken; bisher sprach immer noch mehr der rechnende Staatsmann, zum Schluß bricht immer stärker der Freund durch. Je mehr er die Vergeblichkeit seines Vorhabens erkennt, um so stärker macht das Gefühl seine Rechte geltend. Der ergreifende Abschied zum Schluß, die Weichheit des starken Mannes mit dem kühlen Verstand („Wie? Tränen Oranien?") und die Bestimmtheit seines Urteils über Egmonts Zukunft („Einen Verlorenen zu beweinen, ist auch männlich . . . dir bleibt nur eine kurze Frist usw.") sind geeignet, die schlimmsten Befürchtungen zu erwecken. Auch Egmont kann sich diesem Eindruck nicht entziehen, aber mit einem energischen Ruck (— „Weg!" —) richtet er sich wieder auf, und alle auftauchenden Besorgnisse nnd Warnungen zu zerstreuen, geht er dem flüchtigen Lebens- und Liebesgenuß nach: er eilt zu Klärchen.

Gliederung: Die Szene ist streng symmetrisch angelegt; sie zerfällt in 4 Auftritte, von denen der erste und letzte, je ein Selbstgespräch, die beiden mittleren, den Hauptteil umrahmen.

1. Einleitender Monolog des Sekretärs.

2. Gespräch Egmonts mit seinem Sekretär; zweiteilig: a) Erledigung von Staats- und Privatgeschäften, b) Selbstrechtfertigung Egmonts gegenüber den schriftlichen Vorhaltungen des befreundeten Grafen Oliva.

3. Unterredung zwischen Egmont und Oranien wieder zweiteilig: a) der mutmaßliche Rücktritt der Regentin und seine Ursachen (Änderung in der Politik Philipps). b) die bevorstehende Ankunft Albas und seine Folgen für die beiden politischen Führer.

4. Selbstgespräch Egmonts.

Ergebnis: Weiterführung der Handlung: „Der Tumult (in Flandern) hat sich meistens gelegt." Der I, 2 angekündigte Staatsrat ist abgehalten. Sein Ergebnis wird von Oranien dahin zusammengefaßt: die Regentin scheine ernstlich zum Rücktritt entschlossen (vgl. dazu die Äußernng Soests II, 1: „man meint sogar, sie wolle aus der Stadt flüchten"). Die bevorstehende Ankunft Albas wird als sicher vermeldet. Er bringt ein Heer mit. „Die Regentin wird ihm Platz machen". Eine Schreckensherrschaft ist wahrscheinlich. Egmont wird zwiefach gewarnt und zur Vorsicht ermahnt, brieflich von einem alten Freunde am Madrider Hofe und mündlich durch Oranien. Die zweite Warnung verstärkt und erhöht die erste, und doch ist sie eigentlich schon von

vornherein mit der ersten abgetan. „Er weiß von alters her, wie verhaßt mir diese Ermahnungen sind; sie machen nur irre, sie helfen nichts. Und wenn ich ein Nachtwandler wäre und auf dem gefährlichen Gipfel eines Hauses spazierte, ist es freundschaftlich, mich beim Namen zu rufen und mich zu warnen, zu wecken, zu töten? Laß jeden seines Pfades gehen; er mag sich wahren." Mit diesen Worten weist Egmont die Warnungen des spanischen Freundes zurück, aber bei nachträglicher Betrachtung gewinnt es den Anschein, als ob sie von ihm auch schon in Erwartung von Oraniens Besuch gesprochen wären, als ob er sich damit fest machen wollte gegen den kommenden Freund. Jedenfalls passen sie ebenso für den ersten wie für den zweiten Warner. Ein Leben in Sorge und Angst ist ihm nicht lebenswert, erscheint seiner frisch zugreifenden soldatischen Natur feig und unmännlich. Im Genuß des Augenblicks sieht er den ganzen freien Wert des Lebens; alles Grübeln liegt ihm fern: „Scheint mir die Sonne heut, um das zu überlegen, was gestern war? um zu raten, zu verbinden, was nicht zu erraten, zu verbinden ist, das Schicksal eines kommenden Tages?" Ein sorgloser Fatalist erwartet er die Zukunft: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch; uns verbleibt nichts als mutig gefaßt die Zügel festzuhalten, und bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam!" Das ist die Maxime seines Lebens. Dem Zwange seiner Natur folgend geht er in dämonischer Verblendung allen Warnungen zum Trotz ins Verderben. — Sein Gegenbild Oranien ist der rechnende, vor- und rückwärtsspähende Politiker. Selbstzeugnis: „Ich trage viele Jahre her alle unsere Verhältnisse am Herzen, ich stehe immer wie über einem Schachspiele und halte keinen Zug des Gegners für unbedeutend; und wie müßige Menschen, mit der größten Sorgfalt, sich um die Geheimnisse der Natur bekümmern, so halte ich es für Pflicht, für Beruf eines Fürsten, die Gesinnungen, die Ratschläge aller Parteien zu kennen".

Der Gegensatz in den Charakteren der Freunde Oranien und Egmont: dort ein umsichtiges, scharfblickendes Sehen mit seherischem Auge, hier ein Übergang der Unbefangenheit in blinde, ja dämonische Verblendung; dort ein besonnenes, kluges Ausweichen vor der Gefahr, hier ein versucherisches Spiel mit ihr, eine dämonische Herausforderung derselben; aber auch die Fehler Egmonts ruhen auf dem Grunde edelster Charaktereigenschaften, der Tapferkeit, der Hochsinnigkeit und der selbstlosesten Vaterlandsliebe.

## Rückblick auf den 2. Aufzug.

Zwei Szenen, eine Volksszene und eine Regierungsszene. In beiden ist Egmont die Hauptperson. Beide Szenen sind die genauen Entsprechungen zu den beiden ersten Szenen des 1. Aufzugs. „Zeigt uns die erste Szene (des 1. Aktes) die Stimmung des Volkes, so wird in der ersten Szene des zweiten Aktes Egmont in seiner unmittelbaren Wirkung auf dieses sein Volk dargestellt. Wie wir aus der zweiten Szene (des ersten Aktes) die Anschauung

der Spanier über den Helden und seinen nächsten Freund Oranien erfahren, so zeigt uns die zweite Szene des zweiten Aktes diese beiden Männer selbst sowohl in ihrem Verhältnis zueinander als auch in ihren Stimmungen und Ansichten den Spaniern gegenüber" (Lehmann, a. a. O. S. 229). I, 3 findet im zweiten Aufzug keine Entsprechung, doch fehlt ein Hinweis auf die Liebeshandlung nicht: Die letzten Worte Egmonts in II, 2 lassen uns eigentlich eine unmittelbar folgende Liebesszene erwarten, doch folgt die Fortsetzung der Liebeshandlung erst in III, 2.

## 3. Aufzug.

### 1. Szene.

„Palast der Regentin". Parallelszene und Gegenstück zu I, 1. Wie dort das Absenden des Briefes an den König, so ist hier das Eintreffen eines königlichen Briefes, der aber keineswegs als Antwort auf jenen zu betrachten ist, der Ausgangspunkt für das Gespräch zwischen Regentin und Machiavell.

Einzelnes: Regentin: „abzudanken? — Ich weiß nicht, wie mein Vater es konnte; aber ich will es auch". Damit spricht die Regentin gleich zu Anfang in ihrem Selbstgespräch den Entschluß aus, abzudanken und die Regierung niederzulegen. Dieser Entschluß ist dann Ziel und Thema des nachfolgenden Gesprächs. Über den Vater der Regentin, Karl V., siehe oben S. 90. — Der Verdruß der Regentin erklärt sich aus der Handlungsweise ihres königlichen Bruders. Man hat offenbar in Madrid das Eintreffen ihres in I, 1 besprochenen Schreibens gar nicht abgewartet, sondern schon vorher weittragende Entschlüsse gefaßt, die einen völligen Bruch mit der bisher befolgten Politik bedeuten. — „Mir ist's, als wenn ich den König und sein Konseil auf dieser Tapete gewirkt sähe". Die Wandverkleidungen bestanden im 16. Jahrhundert in herrschaftlichen Häusern aus teppichartigen Geweben. In diesem Sinne ist auch hier „Tapete" zu verstehen. Die Regentin sieht die entscheidende Sitzung des Staatsrats fast greifbar wie eine Vision vor sich und gibt eine höchst anschauliche Schilderung. Hauptzweck: Charakteristik Albas; er ist der Urheber des neuen politischen Kurses. Die anderen „der ehrliche Rodrich", „der fleißige Freneda", „der gerade Alonzo", „der feste Las Vargas", von denen übrigens nur die beiden ersten historische Persönlichkeiten, die beiden letzten dagegen freie Erfindung des Dichters sind, dienen nur als Staffage für Alba. — „Er wird eine neue Instruktion bringen", d. h. Weisungen aus Madrid über sein Verhalten gegen die Regentin wie gegen die Niederländer.

Gliederung: Im Bau der Szene I, 2 auch darin ähnlich, daß dem Gespräch zunächst ein kurzer einleitender Monolog der Regentin vorausgeht. Das Gespräch selbst ist dreiteilig: a) der Brief des Königs und die Ankündigung der neuen Maßregeln. Kernpunkt: „Er schickt mit einem starken Heere den Herzog Alba". b) Treibende Ursachen dieser Maßregeln: die Verhandlungen des Staatsrats, der sich vor der finstern Energie des

Scharfmachers Alba beugt. c) die Folgen der neuen Maßregeln: Verdrängung der Regentin durch Alba.

Ergebnis: Der Name Egmonts selbst wird in der ganzen Szene nicht genannt. Ihr Zweck ist nur, die schon von Oranien gemeldete Ankunft Albas als unmittelbar bevorstehend erscheinen zu lassen. Das entscheidende Wort führt die Regentin; ihr Sekretär tritt ganz zurück und beschränkt sich nur auf kurze höfliche Zwischenbemerkungen. Die Regentin ist mißmutig und resigniert; sie sieht ihr Werk gescheitert, und so sehr sie Macht liebt, ist sie doch zu stolz, sich mit dem Schein derselben zu begnügen und mit „hohlem Ansehen einen Platz behaupten zu wollen, den ein andrer abgeerbt hat und nun besitzt und genießt." Bei ihrer Energie und Klugheit zweifeln wir nicht an der Ausführung ihres Vorsatzes: „Ich werde ihm mit der besten Art Platz machen, ehe er mich verdrängt". — Mit aller Schärfe zeichnet sie den kommenden Mann: „Der hohläugige Toledaner mit der ehernen Stirn und dem tiefen Feuerblick". „Es ist kein Ton so gelbbraun, gallenschwarz, wie Albas Gesichtsfarbe und die Farbe, aus der er malt. Jeder ist bei ihm sogleich ein Gotteslästerer, ein Majestätsschänder; denn aus diesem Kapitel kann man sie alle sogleich rädern, pfählen, vierteilen und verbrennen". Sein Einfluß auf den König, sein bevorstehendes Regiment („Was ich mit unsäglicher Geduld beruhigte, wird er durch Härte und Grausamkeit wieder aufhetzen").

So werden wir auf das Erscheinen Albas und die von ihm zu erwartende Schreckensherrschaft nachdrücklich vorbereitet; im Zusammenhang damit darf die Abdankung der Regentin als beschlossene Sache gelten. Sie scheidet, wie Oranien am Schluß von Akt II, mit dieser Szene von uns, ohne wieder aufzutreten. Ihre Abschiedsworte („Wer zu herrschen gewöhnt ist, steigt vom Throne wie ins Grab") lassen die Schwere des Opfers erkennen, das sie bringt; ihr Abschied selbst zeigt die Höhe der Gefahr für Egmont, nachdem die voraufgegangenen Mitteilungen die Furchtbarkeit und Überlegenheit seines Gegners Alba deutlich gemacht hatten. Diesem ist nunmehr die Walstatt freigegeben, auf welcher ihm Egmont allein zum entscheidenden Gange entgegentreten soll.

### 2. Szene.

„Klärchens Wohnung". Parallelszene zu I, 3 und doch darin verschieden, daß hier Egmont selbst auftritt; das einzige Mal, wo uns der Dichter den Helden zusammen mit der Geliebten als Liebhaber zeigt. Eine besondere Kunst der Darstellung verrät die ungezwungene und natürliche Verflechtung von Themen politischer Art in das Gespräch der Liebenden. Der Besuch Egmonts bei Klärchen ist nur die Ausführung des in II, 2 am Ende angekündigten Entschlusses.

Einzelnes: „Ich versprach dir einmal spanisch zu kommen". Die spanische Tracht war besonders kostbar und damals modern, d. h. etwas Neues; siehe auch oben S. 99. Egmont ist in Hoftracht mit den kostbaren Insignien des Ordens vom goldnen Vließe erschienen. „Ein Zeichen alles

Großen und Kostbaren, was man mit Müh und Fleiß verdient und erwirbt". Der Orden, 1429 von Philipp III, dem Guten, Herzog von Burgund gestiftet trug die Umschrift: pretium laborum non vile. Er wurde nur Fürsten und Edelleuten von höchstem Rang verliehen und gewährte seinem Träger besondere Vorrechte. Egmont: „Kleid und Kette geben dem, der sie trägt, die edelsten Freiheiten. Ich erkenne auf Erden keinen Richter über meine Handlungen, als den Großmeister des Ordens mit dem versammelten Kapitel der Ritter". Stärkster Ausdruck der Sicherheit und des Stolzes (vgl. auch oben S. 93 zu I, 2), aber Überschätzung seiner Stellung. Gerade unter Philipp II. änderte sich damals der Charakter des Ordens und wurde in ein Werkzeug der absoluten Fürstengewalt umgewandelt. Fortab leitete der spanische König als Großmeister den Orden souverän, ohne das Kapitel zu befragen; 1559 wurde das Kapitel zum letzten Male berufen. — „Du warst gewiß heute bei der Regentin?" Beziehung auf den II, 2 besprochenen niederländischen Staatsrat; ausdrückliche Bestätigung, daß die Szene die unmittelbare Fortsetzung von II, 2 bildet und noch an demselben Tage sich abspielend gedacht ist.

Gliederung: 3 Auftritte. 1. Klärchen und ihre Mutter. Erneute Gegenüberstellung der beiden Liebhaber Brackenburg-Egmont (wie in I, 2 Mitte). 2. Die beiden Frauen und Egmont. Lediglich verbindendes Mittelstück zwischen 1 und 3; die Mutter entfernt sich nach kurzer Begrüßung unter einem Vorwand, um die ungestörte Aussprache der Liebenden zu ermöglichen. 3. Klärchen und Egmont in ihrem vollen Liebesglück („Die Welt hat keine Freuden auf diese").

Charaktere: Die Mutter erscheint wieder als die treue Warnerin. Klärchen aber zeigt sich darin Egmont geistesverwandt, daß auch sie nur der Gegenwart leben und sich um die Zukunft keine Sorgen machen will: „Mutter laß die Zeit kommen wie den Tod. Dran vorzudenken ist schreckhaft". Sie hat „nichts im Kopfe" als ihre Liebe. „Sie hat wieder den ganzen Tag von Egmont geredet und gesungen". Als er kommt, befremdet sie zunächst seine scheinbare Kälte und Zurückhaltung, und sie äußert ihre Verwunderung in sehr naiv herzhafter Weise. Auch in der politischen Unterhaltung bleibt sie das naive Kind des Volkes, das bei aller Neugier doch mit ehrfürchtiger Scheu zu den Regierenden hinaufsieht. Gegensatz ist die Regentin: „eine majestätische Frau"; sie hat auch ein Bärtchen auf der Oberlippe und manchmal einen Anfall von Podagra. „Eine echte Amazone". Dabei auch nach dem Zeugnis Egmonts „eine treffliche Frau, kennt ihre Leute". Egmont selbst lernen wir hier von der rein menschlichen Seite kennen, wie er der Geliebten gegenüber sich gibt, nur Mensch, nur Freund, nur Liebster (I, 3); vgl. die schöne Selbstschilderung seines Doppellebens als Staatsmann und als Mensch am Ende der Szene. Diese Schilderung freilich ist nur ein neuer Beweis, wie schwer und lästig es ihm wird, sich zu verstellen und als Staatsmann bisweilen den Menschen verleugnen zu müssen. Neue Zeugnisse seiner Offenheit und Natürlichkeit („Ich habe keine Geheimnisse" usw.) Andererseits bleibt er doch auch in diesem bürgerlichen

Liebeshandel für uns eine vornehm-ritterliche Natur, und wenn Klärchen zweifelnd sagen kann: „Bist du Egmont, der Graf Egmont? der große Egmont, der so viel Aufsehen macht, von dem in den Zeitungen steht, an dem die Provinzen hängen?" so ist das kein Zweifel an seinem Charakter, sondern nur ein Ausdruck ihres inneren Glücksgefühls. Sie kann es kaum fassen, sie will es aufs neue bestätigt hören, daß sie den größten Niederländer in ihren Armen hält.

Ergebnis: Die Szene bezeichnet einen Moment der Sammlung innerhalb der Handlung, einen Stillstand derselben und schließt selbst wiederum mit einem fixierenden Moment ab, mit der Umarmung der ihrem vollen Liebesglück hingegebenen Liebenden. Indessen werfen auch der Ernst des Lebens und die großen politischen Ereignisse ihre Schatten hinein. Dahin gehören der Ausblick auf das künftige Los Klärchens mit der Hinweisung der Mutter, die Vorführung und Deutung des goldenen Vlieses — hier ein Gegenstand leichter Liebeständelei wird es bald nachher auch im Ernst der höchsten Gefahr versagen, — die Beziehung auf die Regentin und ihre jetzige Fassungslosigkeit, endlich auf Oranien und seine Sorgen.

### Rückblick auf den 3. Aufzug.

Zwei Szenen, die unter sich in scharfem Kontrast stehen: In der ersten die Regierungssorge der Regentin um eine drohende unheilschwangere Zukunft, in der zweiten die Sorglosigkeit Egmonts, der sich einem leichten Genußleben überläßt; insofern dient die erste Szene vor allem dazu, den Eindruck der zweiten noch zu steigern.

Die Handlung knüpft unmittelbar an den 2. Aufzug an. III, 2 ist die direkte Fortsetzung von II, 2 (s. dazu oben S. 108) und III, 1 ist nur als eine kurze Zwischenszene zwischen II, 2 und III, 2 zu denken, so daß für den zweiten und dritten Aufzug zusammen nur ein Tag anzunehmen ist.

Hinsichtlich des äußeren Geschehens scheint die Handlung im III. Aufzug beinahe stillzustehen. Sie wird aber in III, 1 wenigstens mittelbar weitergeführt nicht nur insofern, als das bevorstehende Einschreiten des Königs und Albas gegen die Niederländer auf das bestimmteste angekündigt wird, sondern auch insofern, als, wie vorher schon die Entfernung Oraniens, so nunmehr die beschlossene Abdankung der Regentin die Bahn vollends frei macht, auf der sich sofort die großen Gegner Alba und Egmont allein zu ihrem entscheidenden Waffengang gegenübertreten werden. Auf diesen großen Zusammenstoß (in Akt IV) bereitet III, 1 vor. Demgegenüber erscheint die Szene III, 2 zunächst als ein retardierendes Element, in Wirklichkeit aber ist sie das keineswegs, wenigstens wenn man die Handlung des Dramas nicht einseitig vom politischen Gesichtspunkt, sondern von der gesamten Persönlichkeit des Helden aus betrachtet. Dann ist sie für den Gang der Handlung vielmehr außerordentlich wichtig, denn hier finden Egmonts Leichtsinn und Sorglosigkeit ihren stärksten Ausdruck (Klärchen: „o du dürftest die ganze Welt über dich richten lassen"), und zugleich wird uns der Held nach seinem eigenen Geständnis im höchsten Genusse rein menschlichen Glückes

gezeigt (Egmont: „ruhig, offen, glücklich, geliebt und gekannt von dem besten Herzen"). Mit Recht hat man daher diese Szene als die Höhe des Dramas überhaupt bezeichnet; vgl. A. Hartert, S. 193: „Die zarte Liebesszene des III. Aufzuges steht an der Stelle des Dramas, welche meist den Höhepunkt der Handlung bringt. Und bezeichnet sie nicht in der Tat den Höhepunkt von Egmonts dämonischer Verblendung?" Aus andern Gründen auch Willenbücher (a. a. O. S. 44).

## 4. Aufzug.

### 1. Szene.

Straße, Volksszene, Gegenstück zu II, 1. Das verängstigte Volk kündigt den Beginn der Schreckensherrschaft an. — „He! pst! He Nachbar, ein Wort!" Das Gespräch wird zunächst leise, halblaut geführt und erst allmählich, mit dem wachsenden Gefühl der Sicherheit, lauter. — „Herzog von Alba hat gleich bei seiner Ankunft einen Befehl ausgehen lassen . . ." Der Herzog, II, 2 und III, 1 angekündigt, ist eingetroffen. Er hat bereits eine Reihe strenger Befehle erlassen; alle Zusammenrottung, jede Erörterung von Staatssachen und jede Kritik der Regierung ist bei Leibesstrafe verboten. Dem Verbote zum Trotz („dadurch zwei oder drei, die auf der Straße zusammensprechen, des Hochverrats ohne Untersuchung schuldig erklärt sind") finden sich die Bürger zu hastigem Gedankenaustausch auf der Straße zusammen. — „Tretet hier ans Haus". Vorsichtsmaßregel, damit sie dem spähenden Blick der militärischen „Runden", die zur Überwachung der neuen Maßregeln von Zeit zu Zeit die Gassen abpatrouillieren, nicht schon von weitem auffallen. — In den Sprechenden sind die früher charakterisierten Typen des Volkes genau wiederzuerkennen: der ruhige Zimmermeister, der liberale, für alle Neuigkeiten besonders empfängliche Soest (er hat die neuesten Nachrichten), die bebende Schneiderseele Jetter. Alle sind durch die brutale Strenge des neuen Machthabers mehr oder weniger eingeschüchtert. Nur der verkommene Vansen, der nichts zu verlieren hat, hat seine zuversichtliche Keckheit nicht eingebüßt und zeigt sich gegenüber den Bürgern auch hier als der geistig überlegenere. — „Mit großem Versprechen werden Väter usw. . . . eingeladen, was in dem Innersten des Hauses vorgeht, bei den besonders niedergesetzten Gerichten zu offenbaren". Aufforderung zur Denunziation. Alba erschien nicht nur als Feldherr, sondern auch als militärischer Statthalter mit der Befugnis, namentlich auch alle Untersuchungen und Strafen wegen Hochverrates, Ketzerei und sonstiger in den früheren Unruhen begangener Frevel in die Hand zu nehmen. Er richtete zu diesem Zweck den „Rat der Unruhen" oder das „Zwölfergericht" ein (s. unten V, 4), das man seines Verfahrens wegen auch den Blutrat nannte. Den Vorsitz in demselben hatte eigentlich Alba selbst, doch überließ er ihn in der Regel dem für diesen Rat besonders mitgebrachten Spanier Don Juan de Vargas. Der Gerichtshof bildete zugleich eine Immediatkommission mit der Befugnis, an des Königs Statt ohne Berufung auf ein höheres Gericht zu verfahren. (H. Leo a. a. O.

S. 375.) Das Verfahren dieses Gerichtshofes wird durch die nachfolgende Schilderung Vansens, auch wenn er dort nur im allgemeinen von Untersuchungen und Verhören spricht, deutlich gekennzeichnet. — „Wie haben dir seine Soldaten gefallen? .. diese Kerle sind wie Maschinen in denen ein Teufel sitzt". Eindruck von Albas Heer. Vgl. auch Schiller, Abfall der Niederlande: „So klein dieses Heer war, so auserlesen war es. Es bestand aus den Überresten jener siegreichen Legionen, an deren Spitze Karl V. Europa zittern gemacht hatte; mordlustige undurchbrechliche Scharen, in denen die alte mazedonische Phalanx wieder aufstand, rasch und gelenkig durch eine langgeübte Kunst, gegen alle Elemente gehärtet, auf das Glück ihres Führers stolz, und keck durch eine lange Erfahrung von Siegen, fürchterlicher noch durch Ordnung, mit allen Begierden des wärmeren Himmels auf ein mildes, gesegnetes Land losgelassen und unerbittlich gegen einen Feind, den die Kirche verfluchte. Dieser fanatischen Mordbegier, diesem Ruhmdurste und angestammten Mute kam eine rohe Sinnlichkeit zu Hilfe." Auf die Zuchtlosigkeit dieser sittenlosen Soldateska soll das Schlußwort Vansens am Ende der ganzen Szene hindeuten. — „Juckt euch der Buckel schon wieder?" usw. Anspielung auf eine vielleicht erst nach II, 1 vollzogene Auspeitschung Vansens. — „Seine Glieder werden sich bald wo anders Motion machen usw.", d. h. am Galgen.

G l i e d e r u n g: dreiteilig, in Form und Inhalt. Drei Auftritte. a) Zimmermann — Jetter, b) die Vorigen — Soest, c) die Vorigen — Vansen. Inhaltlich stehen die drei Teile unter sich im Verhältnis der Steigerung. a) Die Maßregeln des neuen Machthabers und Hinweis auf die bewaffnete Gewalt, welche diesen Maßregeln Nachdruck zu geben und Geltung zu verschaffen bestimmt ist. b) Die Wirkung von Albas Ankunft auf die führenden Kreise: die Regentin, Oranien, Egmont. Einziger Trost des Volkes: „Egmont ist noch da". c) Hinweis Vansens auf die Selbstgefährdung Egmonts, wirkungsvoll eingerahmt durch die Schilderung Albas und eines politisch beeinflußten willkürlichen Gerichtsverfahrens.

E r g e b n i s: Weiterführung der Handlung; besonders in Anknüpfung an III, 1: Alba und die Spanier sind da; ihre Schreckensherrschaft. Wirkung derselben auf das Volk: „War mir doch gleich weh, wie der Herzog in die Stadt kam. Seit der Zeit ist mirs, als wäre der Himmel mit einem schwarzen Flor überzogen . . . Ich wittre den Geruch von einem Exekutionsmorgen" (Jetter). „Ihr spürt von dem Gewitter, das aufsteigt, eine erbärmliche Mattigkeit in den Gliedern, scheints" (Vansen). Wirkung auf die bisherigen Machthaber: „die Regentin ist weg . . . auf einmal und in der Stille", sie ist dem neuen Herrn gewichen, wie sie es III, 1 vorhergesagt hatte. „Oranien ist auch weg", „Egmont ist noch da", aber die äußerste Gefährdung der Sicherheit und des Lebens Egmonts ist offenbar. Bereits streitet sich das Volk auf den Gassen über die ihm drohenden Gefahren. Andererseits deutlicher Hinweis darauf, daß Egmont von diesem Volke im Notfall keine Hilfe zu erwarten hat: „Willst du einen Aufruhr erregen, wenn sie ihn gefangennehmen? . . . Wollt ihr eure Rippen für ihn wagen?"

Drastische und volkstümliche Charakteristik Albas (Ergänzung zu III, 1) durch Vansen: „der alte Kater sieht aus, als wenn er Teufel statt Mäuse gefressen hätte und könnte sie nun nicht verdauen" ... „Seht, der lange Herzog hat euch so ein rein Ansehen von einer Kreuzspinne, nicht einer dickbäuchigen, die sind weniger schlimm, aber einer langfüßigen, schmalleibigen, die vom Fressen nicht feist wird und recht dünne Fäden zieht, aber desto zähere". — Zweimaliger Vergleich Albas mit einem Raubtier; vordeutender Hinweis auf seine hinterlistige Grausamkeit und schonungslose Brutalität.

## 2. Szene.

„Der Culenburgische Palast. Wohnung des Herzogs von Alba". Ein neuer Schauplatz: der Culenburgische Palast war das historische Absteigequartier Albas, wurde nachher niedergerissen und ist heute noch durch eine Gedenktafel bezeichnet. Neue Personen: Silva und Gomez, spanische Offiziere unter Alba, Ferdinand, Albas natürlicher Sohn, schließlich Alba selbst, — eine Steigerung schon in der Reihenfolge ihres Auftretens. Vorführung des neuen Machthabers selbst, im Verhältnis zu seiner Umgebung und zu Egmont. Den unmittelbaren Anschluß an die voraufgehende Szene macht die Erwähnung der Runden der spanischen Soldaten am Schluß von IV, 1 und zu Anfang von IV, 2 deutlich. — „In einem Augenblick kann alsdann der Kordon (d. i. Gürtelring) gezogen und alle Zugänge zum Palast können besetzt sein". Es ist etwas Besonderes im Werke. Erster Hinweis auf den Anschlag Albas. „Keiner weiß vom Andern". Selbst die Offiziere kennen nicht die Ursache des Befehls. Eiserne Disziplin (Silva: „ich bin gewohnt, blindlings zu gehorchen") und hohe Überlegenheit des leitenden Willens sind für das neue militärische Regiment charakteristisch. Der berühmte Marsch Albas aus Italien durch Frankreich, wo man, im Unklaren über Albas Absichten, ihn im Königlichen und Hugenottischen Lager („Ketzer") ebenso mißtrauisch beobachtet wie in der Schweiz (Die „Verbundenen" sind die damals zu einem besonderen Bund geeinten Graubündner und Genfer), nach den Niederlanden war ein strategisches Meisterstück; vgl. dazu die Schilderung Schillers, Abfall der Niederlande S. 343 ff. mit dem Schluß: „Nie ist vielleicht seit Menschengedenken eine so zahlreiche Armee einen so weiten Weg in so trefflicher Ordnung geführt worden. Ein schrecklicher Glücksstern leitete dieses zum Mord gesandte Heer wohlbehalten durch alle Gefahren, und schwer dürfte es zu bestimmen sein, ob die Klugheit seines Führers oder die Verblendung seiner Feinde mehr unsere Verwunderung verdienen." — Gomez: „Nun es war auch schon meist still, als wir herkamen." Objektives Zeugnis dafür, daß die strengen Maßnahmen Albas (IV, 1) nicht nötig waren. — Ferdinand: „die Fürsten werden bald hier sein". Ankündigung der erwarteten Ankunft Oraniens und Egmonts, und im Zusammenhang damit (Gomez: „ich begreife etwas") zweiter Hinweis auf den Anschlag Albas und seine Opfer. Das folgende Gespräch Albas mit Silva bringt dann weitere Enthüllungen: während die Fürsten bei Alba weilen, soll Silva den Geheimschreiber Egmonts und noch andere Ver-

dächtige, die der Regent bereits sorgfältig hat überwachen und beobachten lassen, in der Stadt gefangennehmen. Den letzten Aufschluß über Albas Pläne gibt uns erst seine Unterredung mit Ferdinand: „Egmont und Oranien kommen . . Sie werden nicht wieder von hinnen gehen . . . Am Ende der Gallerie fordere Oraniens Degen, rufe die Wache an, verwahre schnell den gefährlichsten Mann; und ich fasse Egmont hier." Die Veranstaltungen Albas und „das unaufhaltsame Ausführen" derselben sind das Heranziehen einer für Egmont und seinen Geheimschreiber unsichtbaren Handlung. Schon sie werden einer dämonischen Gewalt verglichen (Silva: „ihr Schicksal wird sie wie eine wohlberechnete Sonnenfinsternis pünktlich und schrecklich treffen"). Auch die folgende Schilderung „ihnen graut's" . . . „keiner wagt einen Schritt usw." bezeichnet den Zustand der ersehenen Opfer als den eines Gebanntseins durch eine höhere dämonische Macht. Endlich haben auch die Gegner ein deutliches Gefühl von der Mitwirkung unberechenbarer Faktoren, von dem Walten höherer Mächte, einer über ihren Willen erhabenen anderen Willensmacht. Alba nennt dieselbe jetzt noch das „eigensinnige Glück", mit tieferem Verständnis später das „zwingende Geschick", Silva sieht „Geister vor sich, die still und sinnend auf schwarzen Schalen das Geschick der Fürsten und vieler Tausende wägen; langsam wankt das Zünglein auf und ab; tief scheinen die Richter zu sinnen; zuletzt sinkt diese Schale, steigt jene, angehaucht vom Eigensinn des Schicksals, und entschieden ist's"; d. h. er fühlt das Walten dunkler dämonischer Mächte. Bemerkenswert ist es, wie sowohl in dem Berichte Silvas als auch in dem Ferdinands Egmont den Mittelpunkt bildet; ein Zeichen für die Wirkung seiner überragenden Persönlichkeit.

Neue Wendung durch die Nachricht von der Flucht Oraniens; Monolog Albas. Der entscheidende Anschlag, dem die mühevollen Veranstaltungen des ganzen Heereszuges, die Besetzung Brüssels, die kluge Berechnung der letzten Maßregeln gegolten hatten, ist gefährdet, und der sonst so willensstarke Alba, obwohl er auch diesen Fall mit in Rechnung gezogen hatte, einen Augenblick willenlos, abhängig von einem unsichtbaren höheren Willen, den er, der „Unbezwingliche", als die „zwingende Macht eines dunklen Geschickes" empfindet („wie in einen Lostopf greifst du in die dunkle Zukunft; was du fassest ist noch zugerollt, dir unbewußt, sei's Treffer oder Fehler!"); auch Alba mithin erfährt das Walten dämonischer Mächte. — Da erscheint, noch während er schwankend nach einem Entschlusse sucht, Egmont; und diese Erscheinung des verblendeten Feindes wirkt auf ihn wie die Kundgebung einer höheren Schicksalsmacht, wie eine neue, nunmehr ihm günstige Äußerung dämonischer Mächte, die das Opfer ihm in die Hände liefern wollen („in der Verblendung, wie hier Egmont naht, kann er dir nicht zum zweitenmal sich liefern!"). So gewinnt Alba die Willensfestigkeit nicht nur wieder, so fühlt er sich als Vollstrecker nicht nur wie bisher des königlichen Willens, sondern eines noch höheren, als ein Werkzeug des Geschickes selbst („mir bleibt keine Wahl"; ein fatalistisch-dämonischer Zug und ein Höhepunkt der ganzen Szene). — „So war denn diesmal wider Vermuten der Kluge

klug genug, nicht klug zu sein." Paradoxon. Alba bezeichnet die Weigerung Oraniens, zu kommen, als unklug, weil sie eine offene Widersetzlichkeit gegen den König bedeutet, aber er erkennt an, daß diese Unklugheit nur scheinbar ist, da Oranien sie in kluger Erwägung der ganzen Sachlage beging und die Falle Albas durchschauend (vgl. schon seine Ausführungen darüber in II, 2) sich auf diese Weise vor Schlimmerem bewahrte. Auch das Schwanken Albas: „Ist's rätlich, die andern zu fangen, wenn er mir entgeht?" hatte Oranien II, 2 bereits vorausgesagt: „Vielleicht, daß der Drache nichts zu fangen glaubt, wenn er uns nicht beide auf einmal verschlingt." — Egmont auf dem Roß vor der Pforte des Palastes, ein die Handlung fixierendes Moment; vgl. die ähnliche Situation Weislingens in Götz v. B. II, 3. In allen Dramen Goethes ist kein Moment so echt dramatisch, als der dieses verhängnisvollen Einrittes Egmonts in den Palast. (Vischer, Aesthetik, III, 1390.) Verwendung des poetischen Mittels einer Art von Teichoskopie — Alba am Fenster auf Egmont herabschauend — und damit einer Verknüpfung und Konzentration von Handlungen, nämlich der Handlung oben auf der Szene und der Handlung unten vor dem Eingang des Palastes, „Ja, streichl' es nur" usw. Die volle Unbefangenheit Egmonts kann nicht anschaulicher und wirksamer gezeichnet werden, als durch diesen Zug. Gegenüber dem „Blutgeruch", der ihm aus dem Palast entgegensteigen müßte, und dem Geiste mit dem blanken Schwert, der an der Pforte ihn schon empfängt, ist die Unbefangenheit Egmonts zu einem seine Sinne dämonisch berückenden Banne geworden.

Der Entschluß Albas ist gefaßt und wird durch die Mitteilung des Regenten an seine beiden Vertrauten noch einmal scharf und klar formuliert: „ich halte, wie es gehen will, Egmont auf, bis du (Ferdinand) mir von Silva die Nachricht gebracht hast", darüber nämlich, daß die oben angeordnete Verhaftung der übrigen gelungen ist. Die Verhaftung Egmonts ist beschlossen und das Ziel einer Handlung, die als unsichtbare neben der sonstigen Scheinhandlung einhergeht; vgl. die Worte Egmonts am Schluß: „dies war die Absicht? dazu hast du mich berufen?" Aber Alba verhält sich nicht nur zuwartend; er bedarf eines äußeren Anlasses, die beschlossene Verhaftung zu beschönigen. Diesen Anlaß herbeizuführen dadurch, daß er Egmont zu einem unbedachten Worte reizt und in das Unrecht zu stellen sucht, ist Albas geheime Absicht. So wird der Kampf der beiden großen Gegner nicht nur ein akademischer Austausch entgegengesetzter politischer Welt- und Lebensanschauungen, sondern zu einem Angriffsverfahren Albas gegen Egmont, in welchem jener auf eine Blöße des Gegners lauert.

Die Stufenfolge in dem Verfahren Albas: er verlangt den Rat Egmonts, geht zu Anklagen gegen das Volk, die Fürsten und Egmont selbst über, verkündigt den Willen und die Befehle des Königs (Höhe: „der König will seinen Willen") und schließt mit der Forderung unbedingten Gehorsams. Das Verhalten Egmonts: er erteilt seinen Rat („der König schreibe einen Generalpardon — Amnestie — aus; er beruhige die Gemüter" usw.); er verteidigt das Volk und erwidert mit An-

klagen des Königs, tadelt freimütig die Befehle des mißgeleiteten Herrschers und verurteilt den knechtischen, einer edlen Mannesseele unwürdigen Gehorsam. So wechseln beide Gegner im Verlauf des Streites den Standpunkt. Alba, der im Ausgang der Unterredung nur den Rat Egmonts gewünscht hat, endet mit kategorischen Befehlen; Egmont, der sich anfangs die Befehle des Königs erbeten hat, stellt sich schließlich dem König mit Entschiedenheit entgegen. — Die sachlichen Gegensätze, um welche es sich in dem Meinungsstreit beider Gegner handelt: Despotie und Freiheit; Willkürherrschaft und Gewaltmaßregeln des absoluten Königtums einerseits, angestammte historische Rechte und Verfassung eines freien Volkes anderseits. — Die Gegensätze der Naturen und ihrer Lebensanschauungen: Egmont; edle Auffassung vom Königtum nach seiner Macht und seiner Gnade, Verständnis für das Volkstum und im besonderen für das der Niederländer, den „inneren Kern ihrer Eigenheit", d. h. für ihre Nationalität: („es sind Männer, wert, Gottes Boden zu betreten, ein jeder rund für sich ein kleiner König, fest, rührig, fähig, treu, an alten Sitten hangend; schwer ist's, ihr Zutrauen zu verdienen, leicht zu erhalten; starr und fest, zu drücken sind sie, nicht zu unterdrücken"; „der Adel ihrer Gesinnung; ihr guter Wille ist das sicherste und edelste Pfand"), Glauben an die Menschheit und edles Vertrauen, selbst zu dem König, Offenheit und Freimut auch dem Herrscher gegenüber, das alles aus dem Grunde der Tapferkeit und Hochsinnigkeit, welche immer reiner und leuchtender heraustreten und damit seine Erscheinung zu einem immer volleren Bilde des Erhabenen machen. — Alba; eine hohe Meinung von der Majestät des Königtums, von seinem Beruf, „für die Würde Gottes und der Religion zu streiten", von seiner unumschränkten Macht und seinem „schönsten Vorrecht, auch alte Herkommen zu ändern"; eine sehr geringe Meinung von dem Volk, „das nicht alt, nicht klug werde, immer kindisch bleibe, und deshalb wie ein Kind auch zu seinem Besten geleitet werden müsse", dessen schönstes Recht sei, das Rechte zu tun, dessen erste Pflicht, gehorsam zu sein; eine geringe Meinung auch von der Freiheit („was ist des Freiesten Freiheit"), von den Schlupfwinkeln der Gerechtsame, in denen der Mächtige zum Schaden des Volkes sich verberge, von der Verfassung als einer Ursache von tausend Übeln, weil sie mit der geschichtlichen Entwickelung nicht Schritt halte und den gegenwärtigen Zuständen eines Volkes nicht gerecht werden könne; Mißtrauen und Argwohn im allgemeinen, Neigung, das Schlimmste von den Menschen zu denken, und die Überzeugung von der Notwendigkeit einer Strenge und abschreckender Strafen, um die Wiederkehr von Freveln zu verhüten. — Schärfung dieser Gegensätze zu persönlichen Angriffen. Egmont beginnt dieselben „unvorsichtig" mit der Andeutung, daß das Erscheinen des spanischen Heeres und Albas unnötig gewesen sei (vgl. dazu die oben S. 112 zitierten Worte Silvas), und mit der warmen Anerkennung der Regentin, deren Ansehen und Weisheit es schon gelungen sei, die Ruhe wieder herzustellen. Direkt persönlich aber wird Alba mit dem Vorwurf, der Adel, d. h. Egmont, habe sich durch untätiges Zulassen verdächtig gemacht, als „sehe er dem Auf-

ruhr mit Vergnügen zu." Egmont erwidert gereizt mit persönlichen, sich steigernden Verdächtigungen des Königs, der darauf ausgehe, das Volk wie ein Vogelsteller zu berücken, die schönen Rechte des Adels einzuschränken; und als Alba darauf in schroffster Form den Regierungsgrundsatz des absoluten Despotismus aufstellt („weit besser ist's, die Untertanen einzuengen, daß man sie wie Kinder halten, wie Kinder zu ihrem Besten leiten kann" usw.), antwortet Egmont mit dem schärfsten Angriff auf das absolute Königtum („wie selten kommt ein König zu Verstand?") und seine unverantwortlichen höfischen Ratgeber, („die Wenigen des Einen, das Volk, das an den Blicken seines Herrn altert"). Alba hat genug gehört („solltest du das alles in des Königs Gegenwart wiederholen?), gleichwohl reizt er, in Erwartung Ferdinands, den erregten Gegner, in seiner freimütigen Aussprache fortzufahren. Nun folgen nach neuen Äußerungen persönlicher Gereiztheit die letzten Schläge Zug um Zug; von seiten Egmonts die unumwundene Verurteilung der unweisen Maßregeln des durch Alba mißleiteten Herrschers und die offene Auflehnung gegen diese, selbst um den Preis, den Nacken nicht nur dem despotischen Joch biegen, sondern auch vor dem Beile ducken zu müssen; von seiten Albas die Hinweisung auf den Willen des Königs, das Ergebnis „tiefer Überlegung" („der König will seinen Willen"), die Bezeichnung der Anschauung Egmonts als Geringschätzung des Königs und Verachtung seiner Räte, endlich die Forderung unbedingten Gehorsams (also Wille gegen Wille).

Es folgt das entscheidende Erscheinen Ferdinands; er wird mitschuldig und mittätig bei dem Verderben Egmonts, der ihm so freundlich und edel begegnet. Die Harmlosigkeit und Unbefangenheit Egmonts unmittelbar vor der Katastrophe schafft einen ähnlichen Kontrast, wie der Moment seines Einrittes in den Palast. Dies Verhalten und mehr noch die Sicherheit, mit welcher er schließlich noch einmal Alba gegenübertritt, und seine Entlassung erbittet, zeigt die Fortdauer seiner Verblendung über die große Gefahr auch noch in dem Augenblick ihrer unmittelbaren Annäherung, hart vor dem Donnerschlag, der den Nachtwandler abwärts in die jähe Tiefe stürzen soll. Zu spät fallen ihm die Schuppen von den Augen („dies war die Absicht?"), aber auch jetzt noch nicht völlig; noch wähnt er, das Opfer nur des persönlichen feindseligen Willens Albas zu sein, denkt diesen Angriff männlich zurückzuschlagen („bin ich denn wehrlos?) und muß nun erfahren, daß des Königs Wille darüber waltet. Diese Erfahrung entwaffnet ihn; der ganze Zusammenhang der bisher unsichtbaren Handlung liegt nun offen vor seinen Augen; eine Frage der anklagenden Verwunderung („der König?"), ein Ausdruck der ihm endlich gewordenen Selbsterkenntnis (der Ausruf: „Oranien! Oranien!"), ein stolzes Zeugnis für sein ideales Wollen und ein Wort heldenhafter Erhebung auch im Sturz („der Degen hat weit öfter des Königs Sache verteidigt, als diese Brust beschützt") schließen wirkungsvoll und in hoch dramatischer Weise den Aufzug ab.

Gliederung: Das Ziel der Handlung ist die Verhaftung Egmonts,

welcher ein Kampf der Meinungen der beiden großen Gegner unmittelbar voraufgeht, und auf welche eine Reihe von Maßregeln und Veranstaltungen langsam vorbereitet hat. Dazwischen liegt ein hemmendes Ereignis, die Nachricht von der Flucht Oraniens, das sich indessen sofort in ein treibendes Motiv für die Entscheidung, die Verhaftung Egmonts, umwandelt. Daraus ergeben sich drei Teile:

1. Vorbereitung der Entscheidung: das heraufziehende Unwetter, einer für Egmont unsichtbaren Handlung. 1.—3. Auftritt (Alba und Ferdinand.)

2. Wendung durch ein hemmendes Ereignis: die Absage Oraniens (retardierendes Moment.) 4. Auftritt (Alba, Ferdinand und Silva).

3. Der Zusammenstoß beider Gegner, neben welchem als eine für Egmont unsichtbare Handlung die Ausführung der weiteren Anordnungen Albas geht, bis zur Gefangennahme Egmonts. 5. Auftritt (Alba, Egmont, später Ferdinand).

Ergebnis: Weiterführung der Handlung im Anschluß an IV, 1, doch ohne besondere Verknüpfung im einzelnen: die kaum aufgerichtete Schreckensherrschaft des neuen Gewalthabers, die uns dort aus dem Gesichtskreis des Bürgers heraus geschildert wurde, enthüllt sich uns hier selbst in ihrer ganzen Konsequenz und Brutalität. Alba schreitet zu Taten und sucht sich der Häupter des Volkes zu sichern; als edelstes Opfer fällt Egmont in seine Hand.

Charaktere: Neu auftretende Persönlichkeiten, Albas Offiziere, sein Sohn und schließlich Alba selbst. Silva und Gomez, unter sich sehr verschieden, Silva, der unbedingt Ergebene und Vertraute Albas, ein ernster und verschlossener Spanier, das verkleinerte Abbild seines Herrn, wie Buyck (I, 1) ein Abbild Egmonts; Gomez „an den leichteren italienischen Dienst gewöhnt," ist erst kürzlich zum Heere gestoßen und lebhafter, gesprächig. Ferdinands Bild tritt bei seinen wenigen Worten nur in seinen allgemeinen Umrissen heraus: jung, ein gehorsamer Sohn („Euer Wille findet mich bildsam"), leicht hingerissen, nach des Vaters Urteil „zu schnell und wenig behutsam", mehr der Mutter als dem Vater ähnlich und vom Vater mit einer befremdend zärtlichen Sorgfalt geleitet. — Alba vor seinem Auftreten noch ein drittes Mal (vgl. III, 1 u. IV, 1) durch indirekte Charakteristik geschildert. (Gomez): „Er ist verschlossen und einsilbig". „Der Herzog gleicht mir einem ehernen Turm ohne Pforte, wozu die Besatzung Flügel hätte". Im Folgenden müssen wir dann vor allem die Sicherheit und Umsicht bewundern, mit der er seinen Anschlag plant und ausführt. Vgl. Schiller, a. a. O.: Die kluge Vorsicht, womit er die Anstalten zu Egmonts Verhaftung trifft, ersetzt ihm an unserer Bewunderung, was ihm an unserem Wohlwollen abgeht. Die Art, wie er uns in seine tiefste Seele hineinführt und uns auf den Ausgang seines Unternehmens spannt, macht uns einen Augenblick zu Teilhabern desselben; wir interessieren uns dafür, als gälte es etwas, das uns lieb ist." Erhabenheit des Willens. Dabei vertritt er die Sache des absoluten Königtums auch mit Worten scharf und schneidend. — Egmont zunächst ebenfalls noch einmal indirekt charakterisiert durch Silva („er ist der einzige, der, seit

du hier bist, sein Betragen nicht geändert hat. Den ganzen Tag von einem Pferd aufs andere, ladet Gäste, ist immer lustig und unterhaltend"), damit wir auch die Meinung der neuen Männer erfahren. In der Unterredung zeigt er sich tapfer und freimütig, aber unklug, er sucht den Regenten von den Rechten des Volks zu überzeugen; als er das Vergebliche dieses Bemühens erkennt, lenkt er nicht ein, sondern beharrt auf seinem Widerspruch und fordert in seinem Unmut das gewaltsame Einschreiten des Machthabers direkt heraus („Fordere unsre Häupter, so ist es auf einmal getan usw.").

### Rückblick auf den 4. Aufzug.

Eine Volksszene und eine Regierungsszene, wie im 2. Aufzug, mit dem dieser Akt auch noch zahlreiche Berührungspunkte hat.

IV, 2 stellt den Höhepunkt der politischen Handlung dar, den Zusammenstoß der beiden großen Gegner; tatsächlich aber ist der Umschlag der Gesamthandlung schon mit IV, 1 gegeben. Treffend vergleicht Vansen (IV, 1) die Schreckensherrschaft Albas mit einem Gewitter. Seit dem 2. Akt hören wir sein fernes Grollen, beobachten wir sein allmähliches Näherkommen (Graf Oliva, Oranien, Regentin); aus IV, 1 erfahren wir: das Gewitter ist da, es steht im Begriff, loszubrechen. Wie der Sturm, sein sicherster Bote, unter dem Fallen der ersten Tropfen die Menschen von der Gasse scheucht, so fegen die militärischen Runden Albas die Straßen Brüssels. In angstvoller Spannung harren wir des Donnerschlags; der Wetterstrahl wählt die höchsten Spitzen und trifft in IV, 2 vor unseren Augen Egmont. So enthält IV, 1 nur die Vorbereitung und das Vorspiel zu IV, 2. Der Sturz Egmonts ist das Ziel des ganzen Aufzugs, auf das uns auch die erste Szene schon unmerklich hinzuleiten bestimmt war.

## 5. Aufzug.

### 1. Szene.

Straße. Dämmerung. Klärchen aus der häuslichen Enge und sittsamen Zurückhaltung durch die Angst um das Leben des Geliebten herausgetrieben, wagt sich, nur von Brackenburg begleitet, unter das Volk, um es zur Befreiung Egmonts aufzurufen. Ihre Hoffnung, ein Volk von Helden zu finden oder durch ihre Beredsamkeit erwecken zu können. Die Voraussetzung, von der sie ausgeht: die Befreiung Egmonts sei möglich; nicht unüberwindlich scheint ihr die Gewalt, welche das ganze Volk mit ehernen Banden gefesselt hat; ihre Losung, welche auch des Volkes Losung im Kampfe werden soll: „Egmonts Freiheit oder den Tod!"; das Ziel ist, auf den Willen des Volkes zu wirken; es ist das Ziel jeder wahren Beredsamkeit; die Disposition ihrer Rede: Aufforderung zur Gewalt, Hinweisung auf die Vergangenheit (Egmonts Heldenglanz und des Volkes einstige bewundernde Liebe für ihn), auf die Zukunft („werdet ihr leben, wenn er zugrunde geht? mit seinem Atem flieht der letzte Hauch der Freiheit!"); auf die Gegenwart (Egmont im Kerker auf die Befreiung durch sein dankbares

Volk hoffend). Die Höhe liegt in ihrer Aufforderung: „Kommt! in euerer Mitte will ich gehen! wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt, so soll mein Geist um euere Häupter flammen und Liebe und Mut das schwankende, zerstreute Volk zu einem fürchterlichen Heer vereinigen." — Aber die Bürger, gelähmt und gebannt durch die Schreckensherrschaft und ihre neueste Gewalttat, die Verhaftung Egmonts, haben kein Verständnis für Klärchens Worte. Man nimmt den Vorschlag Klärchens gar nicht ernst und behandelt das erregte Mädchen wie eine Fieberkranke, die ihres Verstandes nicht mehr mächtig ist (Z.: „Wie ist dir Mädchen?"). Stumm und wortlos, mit einem aus Grauen, Neugier und Teilnahme gemischten Interesse hören sie eine Zeitlang zu, dann entfernen sie sich hastig. — „Wenn der Ruf ihn ankündigte: Egmont kommt! Er kommt von Gent". Gent war die Hauptstadt von Egmonts Statthalterschaft. — „Das alte Schloß." Das Gefängnis Egmonts. — Die letzte Hoffnung Klärchens, im Bunde mit Brackenburg Egmont durch List befreien zu können; neue Enttäuschung und jäher Umschlag (Peripetie) zur völligen Hoffnungslosigkeit, welche mit dem Leben hienieden abschließt („weißt du, wo meine Heimat ist?")

Ergebnis: Die uns wohlbekannten Vertreter des Volkes erscheinen hier zum letztenmal. Da sie sich jetzt nur leidend verhalten, sind die früheren Unterschiede der Typen verblaßt; nur die furchtsame Schneiderseele ist sofort wieder zu erkennen. Klärchen entfaltet sich, durch die Macht ihrer Leidenschaft für Egmont fortgerissen, zur Heldin. Sie bekennt sich öffentlich zu dem Geliebten, opfert ihm ihren Ruf und ist bereit, ihr Leben für seine Befreiung in die Schanze zu schlagen. Daß Klärchen in diesem Aufzug nicht in den Naturlauten des Kindes aus dem Volke spreche, sondern in Bildern und Gedanken einer Heroine, hat schon Goethe Frau von Stein gegenüber damit zu rechtfertigen gesucht, daß sie „als Heldin auftritt" (vgl. Th. Matthias in der Einleitung zu Egmont, Goethes Werke, Leipzig, Bibliograph. Institut).

Geistesverwandtschaft Klärchens mit Egmont; dieselbe liegt in ihrem Heldensinn, ihrer Hochsinnigkeit, ihrem Glauben an die Menschen, aber auch in ihrer Selbsttäuschung und Verblendung der Wirklichkeit gegenüber. — Ihre Erscheinung dem Volke gegenüber stellt einen neuen Gegensatz hin: Klärchen und das Volk, der im wesentlichen zusammenfällt mit dem anderen: Fähigkeit und Unfähigkeit, sich aufzuopfern. Sodann tritt Brackenburgs selbstlose Treue immer gegenständlicher heraus, als ein dichterisches Motiv für sich, er bleibt der sonst völlig Verlassenen treu zur Seite bis zu ihrem Todesgange, ja würde bereit sein, für sie selbst in den Tod zu gehen („glaubst du nicht, daß ich um deinetwillen sterben könnte?").

Weiterführung der Handlung: Die Stellung des Volkes zu Egmonts Verhaftung wird veranschaulicht. Der Unglückliche hat hier nichts zu erhoffen, keine Hand rührt sich für ihn außer der Geliebten. In erschreckender Weise tritt die Unsicherheit und Wandelbarkeit der Volksgunst zutage. Alles wendet sich ab von dem einstigen Liebling: „Nennt den Namen nicht!

Er ist tödlich!“ (Härtester Gegensatz zu I, 3: „Alle Provinzen beten ihn an.“) Die Szene entläßt uns mit der Überzeugung, daß an eine Befreiung und Rettung Egmonts durch das Volk nicht zu denken ist.

## 2. Szene.

„Gefängnis, durch eine Lampe erhellt“. Die ganze Szene ist nur ein einziger langer Monolog Egmonts und gibt dem Wesen eines solchen Monologs entsprechend die Aufdeckung seines Innenlebens und zwar nach allen Seiten. Dasselbe stellt zunächst eine Entwicklung dar: innere Wandlung aus dem früheren Zustande äußerster Sorglosigkeit (II, 2: „die Sorglichkeit ist ein fremder Tropfen in meinem Blute“ usw.) in denjenigen nagender Sorge („o Sorge! Sorge! die du vor der Zeit den Mord beginnst“ usw.) und von dieser wiederum zur Hoffnung auf Befreiung (durch die Gerechtigkeit des Königs, die Neigung der Regentin, die Freundschaft des Adels, vor allem Oraniens, die begeisterte Liebe des Volkes). In dieser Entwicklung entspricht der erste Zustand (die Sorge) der Wirklichkeit seiner Lage, und die Wandlung ist hier ein Zeugnis seiner inneren Läuterung; der zweite (der wiederkehrenden Hoffnung) beruht auf einer Selbsttäuschung und wirkt deshalb auf uns wie tragische Ironie, da wir schon in der Szene vorher gesehen haben, wie wenig Egmont vom Volke zu erwarten hat. V, 1 und V, 2 stehen hinsichtlich ihres Schlusses in direktem Gegensatz: dort die hoffnungslose Ohnmacht des Volkes, hier der hoffnungsfreudige Optimismus des Helden, der stark erschüttert selbst jetzt noch nicht an seiner Rettung verzweifelt.

Die ganze Stimmungswelt wird beherrscht durch den Gegensatz zwischen dem Sonst („dem Erinnerungstraum des Glückes, das er so lang besessen“) und dem Jetzt einer furchtbaren Wirklichkeit, zwischen der sorglosesten Unbefangenheit und der ahnungsvollen Sorge, zwischen dem Genuß der ungebundenen Freiheit eines kraftvollen Heldentumes (s. die treffende Charakteristik desselben: „wo wir die Menschheit ganz in allen Adern fühlen“ usw.) und dem beängstigenden Dasein in der Grabesluft des Kerkers. Endlich kommen in diesem großen Rahmen seines allgemeinen seelischen Zustandes die mannigfachsten Empfindungen zur Geltung, die sonst auch seine Seele füllen: der Helden- und Freiheitssinn, das Naturgefühl, der Glaube an die Menschheit (hier an die Gerechtigkeit des Königs), das Vertrauen auf die Macht der Freundschaft (der Regentin, Oraniens), auf die Dankbarkeit eines begeisterten Volkes; seine Liebe. — Das Ergebnis: Übergang zum passiven Heldentum; der Anfang einer Läuterung seines Gemütes und somit einer Sühne. Er fühlt den innersten Kern seines Wesens berührt und „wie der Klang der Mordaxt an seiner Wurzel nascht“; er ahnt den Sturz, der „krachend und zerschmetternd die Krone fällen wird“, und es erfüllt sich, was er in frevlem Übermut einst heraufbeschworen hatte (II, 2). Er ahnt darin zugleich auch die „verräterische“ Gewalt dämonischer Mächte, des ihn „verräterisch“ an den Abgrund führenden Geschickes.

3. Szene.

„Klärchens Haus". Klärchen in Erwartung Brackenburgs, von dem sie Nachricht über Egmont erwartet. Allerhand Gerüchte durchlaufen die Stadt: „Egmont verurteilt!" Darüber soll ihr Brackenburg Gewißheit bringen, „entsetzliche Gewißheit!" Sie überschlägt wie Egmont in der vorhergehenden Szene genau ebendieselben Möglichkeiten einer Rettung, nur nicht hoffenden Gemütes wie jener, sondern angstvoll verzweifelnd. Auf ihre Hilfe allein scheint der Geliebte angewiesen zu sein, und sie ist frei; aber „in ihrer Freiheit liegt die Angst der Ohnmacht".

Stärkster Gegensatz zu dem Optimismus Egmonts am Ende von V, 2. Klärchen verzehrt sich in der Folterqual angstvoller Erwartung und Befürchtung.

Zwei Schreckensnachrichten werden von Brackenburg überbracht: die Gewißheit der Verurteilung Egmonts und die Vorbereitung zu seiner Hinrichtung (Aufrichtung des Schafotts). Die Schilderung des Schafotts ist ein Meisterstück der Schilderung, welche nicht die fertige Sache, sondern ihre Entstehung uns vorführt, auch sonst Handlungen an Stelle eines Zustandes setzt (vgl. Lessings Laokoon). Die Hinrichtung selbst wird als ein Schauspiel des Gräßlichen unseren Augen entzogen, nicht aber unserer Phantasie; ähnlich Schiller in der Maria Stuart. — Klärchens Entschluß, dem Geliebten in den Tod voranzugehen, ihr Abschied vom Leben (Abschied von Brackenburg und letzte Aufträge für ihn), die entscheidende Tat und ein Nachwort Brackenburgs. Die psychologische Entstehung ihrer Entscheidung: das grauenvolle Bild, welches Brackenburg von den Vorkehrungen zur Hinrichtung Egmonts vor ihrem Geiste hat entstehen lassen, zeitigt ihren Entschluß; aber sie will über das Grauen des Bildes eine Hülle ziehen („laß diese Hülle auf meiner Seele ruhen") und richtet sich auf an einem anderen Bilde, das ihr den Geliebten zeigt, solchem Grauen entnommen durch einen sanften Tod, wie sie selbst ihn für sich gewählt hat. Die Erinnerung an den Tag, der anbrechen und jene Hülle grausam hinwegreißen wird, treibt sie zur raschen Tat („mich scheucht des Morgens Ahnung in das Grab"). Die Ausführung mittels des Giftes ist schon durch I, 3 Ende vorbereitet. Das dort von Brackenburg erwähnte Fläschchen muß ihm Klärchen in der Zwischenzeit weggenommen haben. — „Steh meiner Mutter bei . . . beweint das Vaterland und den, der es allein erhalten konnte" usw. Zusammenfassung alles dessen, was ihre Seele füllt: Liebe zur Mutter, zum Geliebten, zum Vaterlande und schwesterliches Vertrauen zu dem, welchem sie diese letzten Aufträge übergibt. Zarteste Weiblichkeit, die liebend der Liebsten gedenkt, und darüber ein Nachglanz heldenhaften Gefühles, welches dem Vaterlande gehört; so wird sie ganz auch des Geliebten würdig. — „Sie geht voran; der Kranz des Sieges aus ihrer Hand ist dein" usw.; Vorbereitung auf die Vision Egmonts am Schluß (V, 4). — Brackenburg: „Soll ich folgen" usw. Der Ausgang ist eine Umkehrung des Ausganges in Werthers Leiden; eine Werther-Natur, die nicht in den Tod geht; den Grund seiner Handlungs-

weise gibt Brackenburg selbst deutlich an; aber zu dem anderen, Überwindung seines qualvollen Zustandes durch Ermannung zu einem „miteingreifenden, rettenden, wagenden Tatenleben“ (s. oben I, 3) weiß er auch jetzt sich nicht zu erheben.

Ergebnis: Der Untergang Egmonts ist nach den von Brackenburg gebrachten Nachrichten unabwendbar. Klärchen vergiftet sich, um das Schreckliche nicht zu erleben und bewahrt dem Geliebten Treue bis in den Tod. Brackenburg, das Bild einer rührenden Sigwart- und Werthertreue und einer selbst- und neidlosen, still in sich verglühenden Liebe („ich habe ihn nie verflucht“; „Gott hat mich treu erschaffen und weich“) bleibt am Leben, da er im Jenseits „nicht wieder seitwärts stehen, den unauslöschlichen Neid in jene Wohnungen hinübertragen“ will.

### 4. Szene.

„Gefängnis“, wie in V, 2, aber eine Nacht später, wie Egmonts Worte zu Anfang seines letzten Monologs dartun: „Was die letzte Nacht mich ungewiß auf meinem Lager wachend hielt das . . .“ Diese Worte können sich nur auf den Eingang von V, 2 beziehen („immer getreuer Schlaf, fliehst du mich auch, wie die übrigen Freunde?“). — Daß Alba den Silva mit der Verkündung des Todesurteils beauftragt hat, entspricht der IV, 2 gegebenen Charakteristik dieses Offiziers („blindlings gehorchend“ usw.). Der Seelenzustand Egmonts weist auf den Schluß von Sz. 2 zurück; er erwacht aus dem Hoffnungstraum zur Schreckenswirklichkeit, die er gern auch für einen Traum halten möchte (Peripetie). Die Aufdeckung der wirklichen oder erwarteten Schrecken schließt eine Steigerung in sich: Verurteilung, Furcht vor nächtlichem Meuchelmord durch Henkershand, öffentliche Hinrichtung „vorm Angesicht des Tages“. — Daß der Dichter bei dem Todesurteil Datum und Jahreszahl undeutlich verlesen läßt, geschieht, weil jede Nachprüfung dieser für die Handlung selbst ganz unwichtigen Zeitangaben durch den Zuhörer vermieden werden soll. Über den „Rat der Zwölfe“ s. o. S. 110. Alba hatte tatsächlich vom Könige die Vollmacht erhalten, auch die Ritter des goldenen Vließes zu richten, wie Philipp ja überhaupt die verbrieften Freiheiten der Ordensritter, auf die Egmont in trügerischer Sicherheit vertraute, gering achtete (vgl. oben S. 108). In die vorwurfsvolle Frage: „kann die der König übertragen?“ drängt Egmont zusammen, was sein königstreues Gemüt von Empfindungen der Anklage für den König nach so herber Enttäuschung in sich trägt.

In längerer monologartiger Rede setzt sich Egmont mit dem abwesenden Alba auseinander. Die alte persönliche Feindschaft der beiden Männer tritt zutage. Erneute Charakteristik Albas durch seinen Gegner, die vielfach an die von der Regentin III, 1 gegebene Charakteristik erinnert. Die moralische Vernichtung Albas liegt in der offenen Anklage Egmonts, daß Alba aus persönlichen Gründen ihn als Opfer „seines niedrigen Hasses und kleinlichen Neides“ zu Fall gebracht habe, in der Aufdeckung ferner, daß hier „ein kleiner Geist sich Siegeszeichen erschleichend aufrichte“, in dem

Hinweis endlich, daß die Welt für solche Siegeszeichen nur Verachtung habe. Die Wirkung dieser moralischen Verurteilung wird dadurch erhöht, daß der Sohn sie mit anhören muß, dem etwas zu gelten und den sich gleich zu bilden Albas höchstes Ziel gewesen war (s. IV, 2). Nun trifft freilich diese Anklage nicht unmittelbar das Ohr Albas; aber die Hinweisung auf die Verachtung der Welt ist einer Berufung auf das Urteil der Nachwelt und der Geschichte gleich; vor ihrem Richterstuhl ist der Heldenruhm Albas dahin. Sodann eröffnet die Aufdeckung der Stellung Ferdinands zu Egmont einen Ausblick auf eine Abwendung des Sohnes von dem Vater, welche diesen in das Mark des Lebens treffen wird (s. unten). Alles das vereinigt sich zu einer Nemesis für die Schuld Albas. — Ferdinand hat als Strafe für seine Mitschuld die schwere Anklage Egmonts hinzunehmen. Er sühnt sein Unrecht durch die Erklärung, daß er nur „als ein gezwungenes, ein lebloses Werkzeug" des väterlichen Willens gehandelt, und die später erfolgende Mitteilung von seiner Fürbitte, daß er den Vater fußfällig um Egmonts Leben angefleht habe. Eine völlig neue Wendung bringt das Geständnis seiner jugendlich-schwärmerischen Verehrung für den Helden. Wirkung: Freundschaftsbund der beiden Männer. Die tiefe schwärmerische Neigung Ferdinands für Egmont adelt den sonst willensschwachen Jüngling. (Er wird zu einem verkleinerten Abbild Egmonts.) Zugleich ist sie ein neues und letztes Zeugnis für die bezaubernde Anziehungsgabe Egmonts; sie dient dazu, den Heldenglanz des sonst auch von seinem Volk verlassenen Egmont wieder herzustellen; die Anerkennung seiner vollen Heldenehre durch den Mund des Sohnes seines Todfeindes und damit die Klärung seines Bildes wird zu einer Vorbereitung auf die höchste und letzte Verklärung desselben am Schluß der Dichtung; die neue Freundschaft wird für Egmont „ein unerwarteter Trost auf dem Wege zum Grabe"; die bewundernde Hingabe endlich eines begeisterten Jünglings an einen Helden ist an sich ein hochpoetisches Motiv (vgl. Klopstock im Eingang seiner Ode: „Mein Vaterland", „Epische und lyrische Dichtungen" erl. von Frick und Polack, Bd. IV, 2. Abt. S. 258). Es wirkt ergreifend, vollends, wenn, wie hier, ein solcher Bund in der Todesstunde geschlossen wird. Es scheint, daß auch Goethe der Geistesrichtung seines Zeitalters, welches das Freundschaftsthema liebte, ein Zugeständnis gemacht hat; vgl. die gebrochene, aufs neue geschlossene und wiederum gebrochene, ritterliche Freundschaft Götzens und Weislingens in Götz von Berlichingen, ferner die Freundschaft des Orestes und Pylades in der Iphigenie, des Staatsmannes Antonio und des Dichters Tasso im Tasso. — Wenn wir endlich bedenken, daß in demselben Maße, in welchem die Freundschaft Ferdinands für Egmont wächst, auch die Abwendung des Sohnes von seinem Vater zunimmt, daß die Beteuerungen verehrungsvoller und hingebender Bewunderung für Egmont in die schneidendsten Anklagen gegen seinen Vater übergehen, der ihn grausam den tiefsten Schmerz des Lebens habe durchempfinden lassen, damit er „taub und unempfindlich gegen das Schicksal" werde, der nun „alle Lebenslust und Freude" in ihm zerstöre, so daß ihm die Zukunft schal, verworren und

trüb erscheine — so tritt hier noch ein anderes Motiv hervor, das zu allen Zeiten, im besonderen von Schiller, in einer ganzen Folge von Dramen dichterisch behandelt worden ist, der Konflikt zwischen Vater und Sohn; vgl. Schiller in den Räubern, im Fiesco (Andrea und Gianettino), in Kabale und Liebe, im Don Carlos und Wallenstein; in der Jungfrau von Orleans ist es der Konflikt zwischen Vater und Tochter. Man wird in dieser Szene des Egmont mehrfach an Äußerungen des Don Carlos über seinen Vater Philipp erinnert.

Die ihm so unerwartet bescherte neue Freundschaft weckt in dem Helden neue Lebenshoffnung. Die Bitte um Rettung, dem neu gewonnenen Freunde vorgetragen, scheint noch ein letztes Mittel, eine günstige Wendung des Schicksals herbeizuführen und die drohende Katastrophe aufzuhalten. Es ist rein menschlich, wenn der Versinkende nach einem letzten Anhalt für seine Hoffnung sucht; auch sind die Rettungshoffnungen Egmonts ein rührendes Seitenstück zu denen Klärchens; endlich soll der Held die Tiefen völliger Hoffnungslosigkeit ganz durchmessen, dieselbe wie eine innere Krise überwinden, um dann ganz zu genesen, sich zur vollen Erhabenheit eines ungebrochenen Heldentumes zu erheben und in der Verklärung eines solchen abzuscheiden. Sieht man ferner auf Ferdinand, so ist, Zeuge sein zu müssen, wie der schwärmerisch verehrte Held ihn, den neu gewonnenen Freund, in so erschütternder Weise um sein Leben anfleht, eine Nemesis für die Mitschuld Ferdinands, und die quälende, „seine Brust wie mit Klauen umfassende" Verzweiflung, selbst das Netz über dem unrettbaren Opfer zusammengezogen zu haben, wird die Sühne dieser Schuld. Den Übergang zur Fassung Egmonts, zu welcher er sich aus der Hoffnungslosigkeit emporringt, macht die Klage, die der Held über sein Los anstimmt, wiederum ein neues, rührendes Motiv von hoher, dichterischer Schönheit, die Klage über den allzufrühen Untergang eines Helden, eine Totenklage aus dem Munde des Lebenden selbst, begleitet von der Klage des jugendlichen Freundes (Ferd.: „o, welche Stimme reichte zur Klage!"). Die Genesung selbst aber vollzieht sich in Egmont — psychologisch sehr wahr — durch den Anblick des Schmerzes seines jungen Freundes, der „für ihn die Todesschmerzen empfinde, für ihn leide". In der tröstenden Aufrichtung des jungen Freundes liegt auch die Verzeihung Egmonts für Ferdinand ausgesprochen.

Abschluß der inneren Läuterung Egmonts. Der erste Rückblick auf sein Leben („eines jeden Tages hab ich mich gefreut; an jedem Tage mit rascher Wirkung meine Pflicht getan, wie mein Gewissen sie mir zeigte") ist noch einseitige Betonung seines Rechtes, noch kein Bekenntnis einer Schuld. Ferdinand, der für die eigene Schuld Nachsicht gefunden, darf in der Wahrhaftigkeit eines wahren Freundes ihn mahnend daran erinnern, daß Egmont nach dem Urteile aller, der Freunde, wie der Feinde, „einen gefährlichen Weg gewandelt sei", „daß er sich selber getötet habe". Darauf Egmonts Bekenntnis, ebenso kurz, wie nachdrücklich: „ich war gewarnt" (Beziehung auf II, 2: Oliva und Oranien). Dieses Geständnis trifft aber nur eine Seite seiner Schuld, den ihm angeborenen Leichtmut, mit wel-

chem er sich auch über die ernstesten Dinge hinwegsetzte. Den tieferliegenden Grund, die dämonische Verblendung als Frucht eines dämonischen Zuges seiner Natur, das Geschick zu versuchen, kann nicht Ferdinand, kann nur Egmont selbst aufdecken. Es geschieht in den Worten: „Es glaubt der Mensch sein Leben selbst zu leiten, sich selbst zu führen, und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksale gezogen". Hier zeigt sich derselbe fatalistische Zug Egmonts wie in seiner Unterhaltung mit seinem Schreiber II, 2. Den Beschluß des Auftritts macht die Bestellung seines Haushaltes. Ferdinand übernimmt die letzten Aufträge des Todgeweihten: die Mahnung, die verderbende Gewalt seines Vaters aufzuhalten und zu lenken, soweit es möglich sei, die Bitte, sich der Seinigen anzunehmen, der Geliebten und des treuen, alten Dieners Adolf, da ihm Richard im Tode vorangegangen ist.

Über „das lakonische Vermächtnis, womit Egmont sein Klärchen an Ferdinand empfiehlt" (Goethe, italien. Reise; 2. römischer Aufenthalt. Bericht Dezember 1787), wird man selbstverständlich mit völligem Stillschweigen hinweggehen und kann das um so mehr, als „in der Szene mit Ferdinand Klärchens nur auf eine ganz subordinierte Weise gedacht wird, um das Interesse des Abschieds von dem jungen Freund nicht zu schwächen, der ohnehin in diesem Augenblick nichts zu hören noch zu erkennen imstande war" (Goethe ebenda). Um dieser untergeordneten Stellung willen und wegen ihres lakonischen Wortlautes braucht man auch nicht zu besorgen, daß die Stelle von der lesenden Jugend in jenem erotischen Sinne aufgefaßt werde, der sie einigen Weimarer Freundinnen Goethes anstößig und tadelnswert erscheinen ließ, so daß sie den Dichter um eine Änderung baten. Mit gutem Grunde hat sich Goethe nach eingehender Überlegung und Besprechung mit einer so feinsinnigen Frau wie Angelika Kaufmann, dahin entschieden, die Stelle unverändert stehen zu lassen (Italien. Reise II).

Egmont allein, nunmehr von allen verlassen; seine Todesweihe, ein Moment inhaltreichster Vertiefung und Sammlung. Die Einzelpunkte in dieser letzten Handlung: 1. die wiedergewonnene innere Ruhe Egmonts; 2. der letzte Schlummer; 3. der Traum; 4. Verklärung des Heldentumes; 5. der Todesgang. Von diesen Punkten sind 1—4 Vorbereitungen auf 5. — (1.) Der Zustand der wiedergewonnenen inneren Ruhe. Egmont ist „der Sorgen los und der Schmerzen, der Furcht und jedes ängstlichen Gefühles". Aber die Sorglosigkeit ist nicht mehr die eines mit der Gefahr spielenden Leichtmutes, sondern eines durch schwere innere Kämpfe beruhigten Gemütes, eines geläuterten, gereiften und gestählten Charakters. Daß er dem Feinde diese Wohltat dankt, bezeugt noch einmal die sittliche Erhebung Egmonts über Alba, die moralische Vernichtung desselben. (2.) Der letzte Schlummer beweist die Tatsächlichkeit des gewonnenen Friedens, ist ein das Gräßliche der zu erwartenden Handlung milderndes Vorbild des letzten Todesschlummers und ermöglicht den Traum. (3). Der Traum zeigt eine stumme Handlung, welche den gegenwärtigen Vorgang durch einen seherischen Blick in die Zukunft erweitert, den Helden der Frucht

seines Todes, der den Provinzen die Freiheit verschaffen wird, gewiß macht, ihm die Anerkennung eines siegreichen Helden zuteil werden läßt, ihn mit dem Lorbeer krönt und damit sein Heldentum nicht nur voll wiederherstellt, sondern auch mit dem Glanze der Unsterblichkeit umgibt. (4.) Die Deutung des Traumes durch den erwachenden Egmont sagt uns, daß er auch selbst die Gewißheit der Verklärung seines Heldentumes und des seiner wartenden Nachruhmes erlangt hat. (5.) So kann er freudig den Todesgang antreten und die Höhe des Heldentumes auch durch ihn bezeugen. Der Todesgang wird zu einem Freiheitsgang, nicht allein für sich, sondern für sein ganzes Volk; mit seherischem Auge sieht er den Freiheitskampf der Niederländer, tritt an ihre Spitze, durchlebt wachend und vorwegnehmend, was der Traum des voraufgegangenen Schlummers ihm gezeigt hatte, und stirbt, sein Volk als Führer begeistert mit sich fortreißend und für dessen Freiheit sich opfernd, wie in einer Schlacht fallend den schönsten Heldentod.

Des visionären Traumes bedurfte der Dichter aus verschiedenen Gründen. Vor allem dient er ihm als ein Mittel, den notwendigen Ausblick in die Zukunft, auf die Bedeutung des Todes Egmonts für die Freiheit der Niederländer und auf die Erfolge des Freiheitskrieges selbst, „der den Wall der Tyrannei zusammenreißen und die Fremdherrschaft ersäufend hinwegschwemmen werde", anschaulicher, damit aber auch für den Helden selbst gewisser und trostreicher zu machen. So liegt der Zweck der Vision darin, durch „die Erscheinung implicite das zu zeigen, was man sonst noch mündlich von dem Helden erklärt wünscht" (nach einem von Goethe, Italien. Reise, gebilligten Urteil der Angelika Kaufmann). Aber indem der Dichter der Freiheitsgöttin Klärchens Züge lieh, mußte der Traum auch helfen, uns das Bild dieses Mädchens, nach dem unglücklichen Abschied V, 3, zu verklären und zu zeigen, wie innig die Neigung des Helden für die Geliebte sei. Darüber läßt Goethe (a. a. O.) Angelika folgende treffende Bemerkungen machen: „da die Erscheinung nur vorstelle, was in dem Gemüte des schlafenden Helden vorgehe, so könnte er mit keinen Worten stärker ausdrücken, wie sehr er sie liebe und schätze, als es dieser Traum tue, der das liebenswürdige Geschöpf nicht zu ihm herauf, sondern über ihn hinaufhebe. Ja, es wolle ihr wohl gefallen, daß der, welcher durch sein ganzes Leben gleichsam wachend geträumt, Leben und Liebe mehr als geschätzt oder vielmehr nur durch den Genuß geschätzt, daß dieser zuletzt doch gleichsam träumend wache, und uns still gesagt werde, wie tief die Geliebte in seinem Herzen wohne und welche vornehme und hohe Stelle sie darin einnehme".

Die sichtbare Verkörperung des Traumbildes wurde von Goethe gewählt, um für den Zuschauer den Traum so überzeugend und eindrucksvoll wie möglich zu gestalten. Hätte sich der Dichter damit begnügt, uns den Traum nur durch Egmont schildern zu lassen, so würden wir nur eine viel mattere und weniger gegenständliche Vorstellung gewinnen. Dadurch, daß uns der Dichter den Traum sichtbar macht, erleben wir ihn mit,

so gut wie Egmont selbst. Diese Verkörperung ist im modernen Drama zweifellos ein ungewöhnliches dichterisches Mittel, aber sie hält sich durchaus in den Grenzen der Kunst, und es ist nur aus ihrer Seltenheit zu erklären, daß sie zunächst Verwunderung und Widerspruch erweckt. Am härtesten hat bekanntlich Schiller über die Szene geurteilt in seiner Rezension: „Mitten aus der wahrsten und rührendsten Szene werden wir durch einen Salto mortale in eine Opernwelt versetzt, um einen Traum — zu sehen. Lächerlich würde es sein, dem Verfasser dartun zu wollen, wie er sich dadurch an Natur und Wahrheit versündigt habe." Bereits Goethe selbst hat diesen letzten Vorwurf zurückgewiesen (Italien. Reise a. a. O.), indem er darlegte, „daß der unpoetische, in seinem bürgerlichen Behagen bequeme Kunstfreund gewöhnlich da einen Anstoß nimmt, wo der Dichter ein Problem aufzulösen, zu beschönigen oder zu verstehen gesucht hat. Alles soll, so will es der behagliche Leser, im natürlichen Gang fortgehen; aber auch das Ungewöhnliche kann natürlich sein". Die moderne Kritik hat denn auch in dem Bewußtsein, in wie hohem Maße die Kunst vielfach Natur und Wirklichkeit für ihre Zwecke umbiegen muß, jenen Vorwurf im allgemeinen fallen gelassen. Vgl. H. Baumgart, Handbuch der Poetik S. 199: „Im Grunde sind alle Vorstellungen des Wunders, Zaubers und Gespensterspuks ihrem Kern nach symbolisch; die Erscheinung wird in ihrer Idee erfaßt, und dieser Idee wird Gestalt gegeben; wenigstens werden, nur in diesem Sinne ergriffen, diese Vorstellungen für die Dichtung ihren Wert haben. Alle großen dramatischen Dichter haben sich solcher symbolischen Gebilde frei und unbekümmert um realistische Einwendungen und trotz derselben immer mit dem Rechte des unzweifelhaften Erfolges bedient: der viel und oft mit Unrecht geschmähte deus ex machina der Alten, so z. B. der Herakles in des Sophokles „Philoktet", ist, wenigstens in den Händen des echten Dichters, gar nichts anderes als die Benutzung des Volksglaubens in diesem Sinne; mit ganz demselben Rechte wie Shakespeares Gespenster in Hamlet und Macbeth oder die Erscheinung Klärchens als Freiheit in Goethes Egmont, ist er die ergreifende Objektivierung mächtiger Ideenwirkung im Gemüt". Die Verkörperung des Traumes ist in der Tat nur etwas Ungewöhnliches, nichts Über- oder Unnatürliches, und man muß die Goethische Kunst bewundern, mit der hier Prophetie und Allegorie in einem Traum eingeschmolzen ist.

Gliederung. Eine Dreiteilung: die Verkündigung des Todesurteiles; Egmont und Ferdinand; die letzten Monologe Egmonts unmittelbar vor der Hinrichtung.

Ergebnis: Egmont steht im Mittelpunkt der ganzen Szene. Zunächst noch geschüttelt durch die Schrecken des Todes, macht er sich mehr und mehr von allen irdischen Sorgen frei, läutert sich zum Bilde eines wahren Helden und schreitet schließlich, durch einen prophetischen Traum gestärkt und erhoben, gefaßt zum Blutgerüst. Hinter ihm treten die Gegenspieler, Alba (nur in der Charakteristik Egmonts und Ferdinands), Ferdinand und Silva verhältnismäßig zurück; sie erscheinen schwach und klein gegenüber dem

Helden, der mutig und ungebrochen als Opfer der Tyrannei fällt. Der Kampf zwischen Freiheit und Gewaltherrschaft endet nicht völlig mit dem Siege der letzteren, sondern es wird der endliche Sieg der Freiheit, wenn auch nur in einer Vision, so doch mit aller Deutlichkeit in der Ferne gezeigt.

### Rückblick auf den 5. Aufzug.

Von den vier Szenen gehören die ersten beiden und die letzten beiden eng unter sich zusammen. Die zweite Szene schließt sich zeitlich unmittelbar an die erste, die dritte an die vierte an; zwischen der zweiten und dritten Szene ist eine Zwischenzeit von einem Tag anzunehmen (vgl. oben S. 122). Beide Szenenpaare (V, 1 und 2 und V, 3 und 4) enthalten je eine Klärchen- und eine Egmontszene; die Szenen innerhalb der einzelnen Paare kontrastieren wieder untereinander. Während in den Klärchenszenen eine verzweifelte, düstere Stimmung herrscht, bleibt der Grundton in den Egmontszenen, entsprechend dem Charakter des Helden, trotz gelegentlicher Mutlosigkeit im allgemeinen bis zum Schluß erhaben und mutvoll.

Die Handlung eilt mit raschem Schritte zum Ende. Zwischen dem vierten und fünften Aufzug kann nur eine kurze Spanne Zeit liegen. Die Szenen V, 1 und 2 müssen bald nach der Gefangennahme Egmonts (IV, 2) spielen, da diese sich noch als so frischer Eindruck in den Reden aller spiegelt. Durch ein eiliges summarisches Gerichtsverfahren (Ferdinand V, 4) wird dann Egmont, wohl an dem zwischen V, 2 und V, 3 liegenden Tage, verurteilt, und dem Urteil folgt ebenso rasch die Vollstreckung, ehe noch die von Egmont (V, 2) erwartete Hilfe der Freunde wirksam werden kann. Retardierendes Element bei diesem raschen Gang der Ereignisse ist eigentlich nur in der Szene V, 4 die Unterhaltung mit Ferdinand, da hier durch die unerwartete Freundschaftserklärung von Albas Sohn noch einmal, auch im Zuschauer, die Hoffnung auf Rettung geweckt wird. Mit klugem Bedacht hat der Dichter den Tod nicht nur Egmonts, sondern auch Klärchens hinter die Bühne verlegt und dadurch das Schreckliche gemildert; der verkörperte Traum Egmonts tut dann noch ein übriges, um die beiden heldenhaft zu verklären und dem Drama trotz seines tragischen Ausganges einen versöhnenden Abschluß zu geben.

## B. Zusammenfassung.

### 1. Geschichtlicher Hintergrund.

Wenn der Dichter es ausdrücklich vermieden hat, die Handlung des Dramas auf ein bestimmtes Jahr festzulegen (vgl. V, 4), so geschah das in der Zuversicht, daß die allgemeinen Zeitumstände des Stückes durch die Handlung selbst mit genügender Deutlichkeit heraustr äten. Von dem gewaltigen Ringen zwischen den deutschen Niederlanden und der spanischen Weltmonarchie, wie es die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts erfüllte, sehen wir im Drama nur die Anfänge, aber gerade darum wird uns dieses Ringen hier in seinen letzten Ursachen klar und verständlich, weil wir es

gleichsam in seinem Entstehen beobachten, und die beiden Völker in natürlichem Gegensatz ungebrochen und unverwischt, sich gegenüberstehen. Die Niederlande waren ursprünglich eine bunte Reihe reichsunmittelbarer Grafschaften und Herzogtümer gewesen, die durch ihre Lage an der Peripherie des Reiches begünstigt, sich früh dem Einfluß der Reichsgewalt entzogen hatten. Im 15. Jahrhundert vereinigten die Herzöge von Burgund die Mehrzahl dieser Kleinstaaten durch Heirat und Verträge unter ihrem Szepter. Karl der Kühne (1419—77) besaß schließlich die ganzen Niederlande mit Ausnahme Frieslands und vererbte sie durch seine Tochter Maria, die mit dem späteren Kaiser Maximilian vermählt war, an das Haus Habsburg. Durch ihren Handel waren die Niederländer damals, um die Wende der Neuzeit, das reichste Land Europas. Ein außerordentlicher Reichtum hatte sich namentlich in den Städten angesammelt. Infolgedessen war die Macht der Fürsten hier von Anfang an sehr beschränkt; Städte, Adel und Geistlichkeit hatten zahlreiche wichtige Privilegien erworben, über die sie eifersüchtig wachten und die sie sich auch von den burgundischen Herrschern noch hatten bestätigen lassen: „In einem stund unsere ganze Verfassung: wie uns Niederländer zuerst einzelne Fürsten regierten, alles nach hergebrachten Rechten, Privilegien und Gewohnheiten, wie unsere Vorfahren alle Ehrfurcht für ihren Fürsten gehabt, wenn er sie regiert, wie er sollte, und wie sie gleich vorsahen, wenn er über die Schnur hauen wollte. Die Staaten waren gleich hinterdrein; denn jede Provinz, so klein sie war, hatte ihre Staaten, ihre Landstände“ (Vansen II, 1). Das wurde unter den Habsburgern anders. Schon Karl V., der 1506 nach dem Tode seines Vaters Philipp Spanien und die Niederlande geerbt und 1519 nach dem Tode seines Großvaters Maximilian auch die deutschen Lande und die Kaiserkrone erhalten hatte, strebte danach, die Niederlande zur Reichsprovinz zu machen und mit den alten Sondervorrechten aufzuräumen. Aber selbst ein geborener Niederländer und ein verschlagener Staatsmann, wußte er klug seine Absichten zu verstecken und die Niederländer durch seine Leutseligkeit für sich einzunehmen: „Das war ein Herr! Er hatte die Hand über den ganzen Erdboden und war euch alles in allem; und wenn er euch begegnete, so grüßt er euch wie ein Nachbar den andern .... haben wir doch alle geweint, wie er seinem Sohne das Regiment hier abtrat“ (I, 1). Dagegen entbehrte sein Sohn Philipp, der ihm 1555 in der Regierung gefolgt war, gerade dieser gewinnenden persönlichen Eigenschaften und stieß die Niederländer durch seinen unverhüllten Despotismus zurück: „Er ließ sich nicht sehen, da er hier war als in Prunk und königlichem Staate. Er spricht wenig. Es ist kein Herr für uns Niederländer. Unsere Fürsten müssen froh und frei sein wie wir, leben und leben lassen. Wir wollen nicht verachtet noch gedruckt sein, so gutherzige Narren wir auch sind ... Er hat kein Gemüt gegen uns Niederländer. Sein Herz ist dem Volke nicht geneigt“ (I, 1). Es fehlte ihm das Verständnis für die niederländische Volksart, für diese „Männer, wert Gottes Boden zu betreten, ein jeder rund für sich, ein kleiner König, fest, rührig, fähig, treu an alten Sitten hangend. Schwer ist ihr Zutrauen zu verdienen,

leicht zu erhalten. Starr und fest! Zu drücken sind sie, nicht zu unterdrücken" (IV, 2). Nachdem Philipp einen siegreichen Krieg mit Frankreich ausgefochten hatte, an dessen Schlachten bei St. Quentin 1758 und Gravelingen 1759 die Niedreländer ruhmreichen Anteil genommen hatten, verließ er 1759 die Niederlande und setzte als Regentin seine Halbschwester Margarete von Parma ein. Zu ihrer Unterstützung bestimmte er einmal den Staatsrat (I, 3), dem die Statthalter der einzelnen Provinzen angehörten, und der in den wichtigsten Fragen der auswärtigen Politik gehört werden mußte; ferner ließ er namentlich in den Grenzplätzen spanische Truppen zurück, die er aber später auf die Klagen der Einwohner und das Verlangen der Regentin (III, 1) abrief. Verhaßt machte sich die spanische Politik besonders durch ihre schroffe Haltung gegen den eindringenden Protestantismus. Durch ihre Lage mitten zwischen Deutschland und Nordfrankreich hatten die Niederlande von Anfang an einen günstigen Boden für die neue kirchliche Lehre abgegeben und diese hatte sich, obwohl schon Karl V. mit scharfen Maßregeln gegen die Anhänger der Reformation vorgegangen war, immer mehr ausgebreitet: „Die größten Kaufleute sind angesteckt, der Adel, das Volk, die Soldaten" (I, 2). Philipp, der sich ganz als Schützer der Kirche fühlte, setzte diese Politik seines Vaters mit rücksichtslosester Härte fort: „Weißt du nicht, wie er mir in jedem Briefe die Erhaltung des wahren Glaubens aufs eifrigste empfiehlt, daß er Ruhe und Einigkeit auf Kosten der Religion nicht hergestellt wissen will? Hält er nicht selbst in den Provinzen Spione, die wir nicht kennen, um zu erfahren, wer sich zu der neuen Meinung hinüberneigt?" (I, 2). So wurde mit den strengsten und blutigsten Strafen gegen alle überführten Ketzer verfahren. Die öffentlichen Exekutionen, das Rutenstreichen und das Verbrennen (II, 1), waren häufig, und schon das Singen eines der neuen protestantischen Lieder genügte, einen in Verdacht zu bringen, denn „die Inquisitionsdiener schleichen herum und passen auf; mancher ehrliche Mann ist schon unglücklich geworden" (I, 1). Zu diesem Gewissenszwang kamen andere Maßnahmen, die mit der Verfassung des Landes in Widerspruch standen. So erregte die Gemüter die Errichtung von vierzehn neuen Bistümern und ihre Besetzung mit Spaniern: „Wozu die nur sollen? Nicht wahr, daß man Fremde in die guten Stellen einschieben kann, wo sonst Äbte aus den Kapiteln gewählt wurden" (I, 1). Hier wirkte die Verquickung von Kirchen- und Staatspolitik verhängnisvoll, sie gesellte zu dem religiösen Gegensatz den völkischen: „Wie soll Zutrauen entstehen und bleiben, wenn der Niederländer sieht, daß es mehr um seine Besitztümer als um sein Wohl, um seiner Seele Heil zu tun ist? Haben die neuen Bischöfe mehr Seelen gerettet, als fette Pfründen geschmaust, und sind es nicht meist Fremde?" (I, 2). Das Mißtrauen, daß es hierbei nur auf eine Beseitigung der alten Freiheiten abgesehen sei, war allgemein: „Muß man doch von allen Seiten hören, es sei des Königs Absicht weniger, die Provinzen nach einförmigen und klaren Gesetzen zu regieren, die Majestät der Religion zu sichern und einen allgemeinen Frieden seinem Volke zu geben, als vielmehr sie unbedingt zu unterjochen, sie ihrer alten Rechte

zu berauben, sich Meister von ihren Besitztümern zu machen, die schönen Rechte des Adels einzuschränken" (IV, 2). Selbst das Volk besann sich jetzt auf seine alten Freiheiten: „Der König in Spanien, der die Provinzen durch gut Glück zusammen besitzt, darf doch darin nicht schalten und walten anders als die kleinen Fürsten, die sie ehemals einzeln besaßen. Müßt ihr nicht nach euern Landrechten gerichtet werden? Hat der Brüsseler nicht ein ander Recht als der Brabanter, der Antwerper als der Genter?" (II, 1). Der Adel aber schloß sich unter einem selbst gewählten „Unnamen" (Geusen) enger zusammen (II, 2). Der Erfolg der spanischen Politik war, daß der Gegensatz zwischen den beiden Nationen nur erweitert und dem Volke erst recht ins Bewußtsein gerückt wurde („Wir sind nicht gemacht wie die Spanier, unser Gewissen tyrannisieren zu lassen" I, 1), ohne daß es gelungen wäre, die neue Lehre und ihren Anhang zu vernichten. Vielmehr bemächtigten sich immer mehr die radikalen Elemente der Religionsbewegung, und diese schritten schließlich, ermutigt durch die langmütige Nachsicht des Statthalters Egmont, in dessen Provinz Flandern zum offenen Aufruhr. „Die bilderstürmerische Wut" zeigt sich zuerst um St. Omer; wir hören, „wie eine rasende Menge, mit Stäben, Beilen, Hämmern, Leitern, Stricken versehen, von wenig Bewaffneten begleitet, erst Kapellen, Kirchen und Klöster anfallen, die Andächtigen verjagen, die verschlossenen Pforten aufbrechen, alles umkehren, die Altäre niederreißen, die Statuen der Heiligen zerschlagen, alle Gemälde verderben, alles, was sie nur Geweihtes, Geheiligtes antreffen, zerschmettern, zerreißen, zertreten — wie sich der Haufe unterwegs vermehrt, die Einwohner von Ypern ihnen die Tore öffnen — wie sie den Dom mit unglaublicher Schnelle verwüsten, die Bibliothek des Bischofs verbrennen — wie eine große Menge Volks, vom gleichen Unsinn ergriffen, sich über Menin, Comines, Verwich, Lille verbreitet, nirgends Widerstand findet, und wie fast durch ganz Flandern in einem Augenblicke die ungeheure Verschwörung sich erklärt und ausgeführt ist" (I, 2). Die Erregung teilte sich auch anderen Provinzen mit. Wohl gelang es der Regentin, den Tumult zu stillen: „Sie brachte durch ihr so kluges als tapferes Betragen die Aufrührer mit Gewalt und Ansehen, mit Überredung und List zur Ruhe und führte zum Erstaunen der Welt ein rebellisches Volk in wenigen Monaten zu seiner Pflicht zurück" (IV, 2). Gleichwohl entschloß sich der König zu einer Änderung seiner Politik, „zu sehen, was der Rumpf ohne Haupt anfinge" (II, 2). Er hatte erkannt, daß das bisherige Verfahren keine Sicherheit bot. „Der Tumult ist gestillt, und jeder scheint in die Grenzen des Gehorsams zurückgekehrt. Aber hängt es nicht von eines jeden Willkür ab, sie zu verlassen? Wer will das Volk hindern loszubrechen? Wo ist die Macht, sie abzuhalten? Wer bürgt uns, daß sie sich ferner treu und untertänig zeigen werden? Ihr guter Wille ist alles Pfand, das wir haben" (IV, 2). Die natürlichen Bürgen wären die Großen des Landes gewesen, der Adel, in dessen Hand der König die Regierung der Provinzen gelegt hatte, aber gerade diese „Ersten, Edelsten als Bürgen dieser unbedingten Pflicht' (IV, 2), hatten bei den Unruhen versagt, ja sich sogar durch ihre Haltung verdächtig gemacht, „als sähe man

dem Aufruhr mit Vergnügen zu, den man nicht erregen, wohl aber hegen möchte" (IV, 2). Der König mußte zur Einsicht kommen, daß diese niederländischen Großen, die er bisher verwöhnt hatte, der gefährlichste Feind des spanischen Absolutismus waren, daß von ihnen der Hauptwiderstand gegen die spanischen Machtansprüche ausging, daß sie die eigentlichen Schirmherren der alten Verfassung waren, die ihre alten Rechte sicherte. Während sie formell dem König alle schuldige Ehrfurcht erwiesen, wußten sie doch bei ihrem Handeln die Rechte des Königs und die eignen wohl abzuwägen (II, 2). Aus diesen Erwägungen gelangte der König zu dem Entschluß, künftig „das Volk zu schonen und die Fürsten zu verderben" (II, 2). Im Sommer 1767 schickte er den Herzog Alba nach den Niederlanden mit einem starken Heere und weitgehenden Vollmachten, durch welche die Macht der Regentin nahezu aufgehoben wurde, so daß diese abdankte. Viele Vornehme waren noch rechtzeitig entflohen, darunter auch Oranien; die Zurückgebliebenen bekamen alsbald die Schreckensherrschaft zu fühlen. Alba ließ zahlreiche Adlige, darunter auch Egmont (9. September im Culenburgischen Palast) verhaften und stellte sie vor das „Gericht der Zwölfe", dem ausdrücklich die Vollmacht erteilt war, „alle Untertanen, wes Standes sie seien, zugleich die Ritter des goldnen Vlieses, zu richten" (V, 4). Nachdem bereits vorher (1. und 2. Juni 1568) zahlreiche Adlige hingerichtet worden waren, bestieg auch Egmont (5. Juni) das Schaffott auf dem offenen Markte zu Brüssel und starb als ein Märtyrer der niederländischen Freiheit, die sich sein Volk in dem nachfolgenden jahrzehntelangen Kampfe unter den Oraniern erfocht.

## 2. Die Charaktere.

Die Hauptträger der Handlung und Gegenhandlung (die Antagonisten) sind Egmont und Alba, denn wenn der letztere auch erst mit dem 4. Aufzug persönlich auftritt, so wird er mittels indirekter Charakteristik doch schon lange vorher eingeführt (II, 2). Um diese beiden Männer gruppieren sich in zwei Parteien die übrigen Personen, hier die Niederländer, dort die Spanier. Die Hauptpersonen lassen sich etwa folgendermaßen einander gegenüberstellen:

| | |
|---|---|
| Egmont | Alba |
| Klärchen | Margarete von Parma |
| Brackenburg | Ferdinand |

Oranien.
Machiavelli — Richard — Silva

Bei näherem Zusehen ergeben sich in dieser Gegenüberstellung unschwer zahlreiche Beziehungen, verwandte Züge und Gegensätze. Erscheinen hier äußerlich beide Parteien ungefähr gleich stark, so verschiebt sich das „Verhältnis sofort zu ungunsten der Spanier, wenn man die zahlreichen Nebenpersonen hinzunimmt. Dann wird die Zahl der Niederländer durch mannigfache Volkstypen (Soest, Jetter, Zimmermann, Vansen u. a., auch Klärchens Mutter gehört dahin) um mehr als das Doppelte vermehrt, während die

Spanier außer Gomez keinen Zuwachs erfahren. Dem entsprechend überwiegt auch in der Handlung der Anteil der niederländischen Gruppe durchaus.

Über den Helden Egmont der alle anderen weit überragt, hat der Dichter selbst eine bedeutsame Äußerung getan: „Die persönliche Tapferkeit, die den Helden auszeichnet, ist die Base, auf der sein ganzes Wesen ruht, der Grund und Boden, aus dem es hervorsproßt. Er kennt keine Gefahr und verblendet sich über die größte, die sich ihm nähert. . . . Durch Feinde, die uns umzingeln, schlagen wir uns allenfalls durch; die Netze der Staatsklugheit sind schwerer zu durchbrechen" (Dichtung und Wahrheit, Bd. 20). Diese persönliche Tapferkeit Egmonts wurzelt in seinem Soldatentum. Er ist in erster Linie Soldat; als solcher wird er uns gleich zu Eingang durch Buyck geschildert (I, 1): wir hören von seinen Feldherrntaten bei Gravelingen, wir erfahren von seiner unfehlbaren Sicherheit im Schießen mit der Büchse, und seine persönliche Tapferkeit wird uns durch die zweimal (I, 1 und I, 3) vermeldete Tatsache in Erinnerung gebracht, wie ihm, dem General, bei Gravelingen das Pferd unter dem Leibe erschossen worden ist. Die Schlacht, der Kampf ist sein eigentliches Element, wetteifernd sehnt sich die gesunde Brust dem raschen Feinde entgegen. „Unleidlich war mirs schon auf meinem gepolsterten Stuhle, wenn in stattlicher Versammlung die Fürsten, was leicht zu entscheiden war, mit wiederkehrenden Gesprächen überlegten, und zwischen düstern Wänden eines Saals die Balken der Decke mich erdrückten. Da eilt ich fort, sobald es möglich war, und rasch aufs Pferd mit tiefem Atemzuge! Und frisch hinaus, da wo wir hingehören! ins Feld, wo aus der Erde dampfend jede nächste Wohltat der Natur, und durch die Himmel wehend alle Segen der Gestirne uns umwittern; wo wir dem erdgebornen Riesen gleich von der Berührung unsrer Mutter kräftiger uns in die Höhe reißen; wo wir die Menschheit ganz und menschliche Begier in allen Adern fühlen; wo das Verlangen, vorzudringen, zu besiegen, zu erhaschen, seine Faust zu brauchen, zu besitzen, zu erobern durch die Seele des jungen Jägers glüht; wo der Soldat sein angebornes Recht auf alle Welt mit raschem Schritt sich anmaßt und in fürchterlicher Freiheit wie ein Hagelwetter durch Wiese, Feld und Wald verderbend streicht und keine Grenzen kennt, die Menschenhand gezogen" (V, 2). In dieser genialischen Verherrlichung des Soldatenlebens spiegelt sich am besten sein ungestümer Tatendrang und seine Lebenslust. Er ist ein Mann des Handelns, nicht des Grübelns; leichtes Blut und fröhlicher Sinn sind ihm als Erbteil von der Natur verliehen: „Daß ich fröhlich bin, die Sachen leicht nehme, rasch lebe, das ist mein Glück. Wenn ihr das Leben gar zu ernsthaft nehmt, was ist denn dran? Wenn uns der Morgen nicht zu neuen Freuden weckt, am Abend uns keine Lust zu hoffen übrig bleibt, ist's wohl des An- und Ausziehens wert? Scheint mir die Sonne heut, um das zu überlegen, was gestern war? um zu raten, zu verbinden, was nicht zu erraten, zu verbinden ist?" (II, 2). Leben und leben lassen ist sein Grundsatz. Freundlich und gütig behandelt er alle Menschen vom Höchsten bis zum Niedrigsten. Seine vornehme ritterliche Natur bewährt sich ebenso gegen den armen in

seine Hände gefallenen Sektierer, wie gegen seinen Herrn und König, den er in gleicher Weise in Schutz nimmt gegenüber den unbewiesenen Vorwürfen Oraniens („ich mag nicht leiden, daß man ungleich von ihm denkt" II, 2) wie gegenüber dem Übereifer Albas (V, 4). Darum findet er auch überall Gegenliebe, alle Herzen fliegen ihm zu; eine zauberhafte Gabe, die Menschen in seinen Bann zu schlagen, ist ihm eigen: „Warum ist alle Welt dem Grafen Egmont so hold? Warum trügen wir ihn alle auf den Händen? Weil man ihm ansieht, daß er uns wohl will; weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben aus den Augen sieht; weil er nichts besitzt, das er dem Dürftigen nicht mitteilte, auch dem, ders nicht bedarf" (I, 1). „Die Provinzen beten ihn an, die Augen des Volkes sind alle nach ihm gerichtet, und die Herzen hängen an ihm" (I, 2); er ist der erklärte Liebling des Volkes. Daß er auch bei dem König in hoher Gunst gestanden haben muß, zeigen die Worte der Regentin (I, 2): „Das duldet ihr, Graf, von dem der König sich alles versprach?" Er besitzt ferner die stille Neigung der Regentin („der Regentin Freundschaft, die — du darfst es dir gestehen — fast Liebe war" V, 4), die selbstvergessene Liebe Klärchens, die freundschaftliche Teilnahme Oraniens, und noch kurz vor dem Ende enthüllt ihm der Sohn seines größten Feindes seine schwärmerische Verehrung. „Alle stehen wie Spiegel um ihn her und werfen sein Bild sympathisch zurück" (Scherer, Literaturgesch. S. 534). Ein ruhmbedeckter Feldherr, von der Natur mit glänzenden Gaben ausgestattet und von der Zuneigung des Volkes getragen, erscheint er als der verwöhnte Günstling des Glückes. Kein Wunder, daß er von diesen Erfolgen verblendet seine Hand schließlich nach dem Höchsten, nach der Herrschaft, ausstreckt. Aber als Politiker scheitert er und stürzt sich damit ins Verderben. Sein Ehrgeiz verrät sich unverkennbar in den Worten: „Ich stehe hoch und kann noch höher steigen; ich fühle mir Hoffnung, Mut und Kraft. Noch hab ich meines Wachstums Gipfel nicht erreicht" (II, 2). Welches Ziel ihm vorschwebt, sagt er nicht, aber es kann nach den Worten der Regentin (I, 2: „Egmont und Oranien machten sich große Hoffnung diesen Platz einzunehmen") nicht zweifelhaft sein: die Statthalterschaft wo nicht die Herrschaft in den gesamten Niederlanden. In diesem ehrgeizigen Streben liegt an sich noch keine Schuld. „Schuldig wird Egmont erst durch die Art und Weise, wie er seinen Zweck zu erreichen sucht" (Willenbücher, a. a. O. S. 37; hier ist die politische Haltung Egmonts sehr eingehend, aber etwas einseitig behandelt). Sein Streben geht zweifellos dahin, gestützt auf die alte Verfassung des Landes, den Spaniern möglichst viele Schwierigkeiten in den Weg zu legen, so daß sie „heut mit dieser Kleinigkeit, morgen mit einer anderen zu tun haben, übermorgen jenes Hindernis finden, einen Monat mit Entwürfen, einen anderen mit Verdruß über fehlgeschlagene Unternehmen, ein halb Jahr in Sorgen über eine einzige Provinz zubringen" (II, 2). So hat er durch seine Nachsicht und seine Gleichgültigkeit in der religiösen Frage (Buyck I, 1: „In unsrer Provinz singen wir, was wir wollen. Das macht, daß Graf Egmont unser Statthalter ist; der fragt nach so etwas nicht") den Bildersturm in Flandern verursacht. „An dem ganzen Unglück, das

Flandern trifft, ist er doch nur allein schuld. Er hat zuerst den fremden Lehrern nachgesehen, hats so genau nicht genommen und vielleicht sich heimlich gefreut, daß wir (die Spanier) etwas zu schaffen hatten" (I, 2). Daß es ihm bei der Bekämpfung der Unruhen tatsächlich nicht um eine nachdrückliche Ausrottung der neuen Lehre und ihrer Anhänger zu tun ist, zeigt sein gnädiges, nachsichtiges Verhalten gegen die Schuldigen in II, 2; da sich der Tumult gelegt hat, erläßt er nicht nur den sechs Heiligtumschändern und dem evangelischen Prediger die Todesstrafe, sondern begnügt sich auch mit der Erteilung eines verhältnismäßig milden Denkzettels. Das heißt aber hier doch nichts anderes als im geheimen den Aufrührern Vorschub leisten. Offenbar hofft er durch die ständigen Verlegenheiten die spanischen Machthaber allmählich zu ermüden, bis sie schließlich das Vergebliche ihres Bemühens einsehen und die Verwaltung und Beruhigung des Landes in seine Hand legen. Er hält sich selbst für den starken Mann, der über den Parteien steht, er glaubt, beiden Parteien, seinem Volk, den Niederländern, und seinem Herrn, dem Könige von Spanien, zugleich dienen zu können, und übersieht, daß er mit dieser unklaren Stellungnahme sich in die Gefahr begibt, von beiden Parteien aufgeopfert zu werden. Auf spanischer Seite hat man sein unkluges Doppelspiel bald durchschaut, da er sich viel zu wenig verstellen kann und so unvorsichtig ist, seinen Stolz auf die große Machtstellung, die ihm sein Reichtum und seine Beliebtheit bei dem Volke in den Niederlanden geben, nicht zu verbergen: „Er trägt das Haupt so hoch, als wenn die Hand der Majestät nicht über ihm schwebte. . . Sein Betragen ist oft beleidigend. Er sieht oft aus, als wenn er in der völligen Überzeugung lebe, er sei Herr und wolle es uns nur aus Gefälligkeit nicht fühlen lassen, wolle uns so gerade nicht aus dem Lande hinaus jagen; es werde sich schon geben" (I, 2). So ist sein Untergang in Madrid schon beschlossene Sache, als er noch davon träumt, sich in Brüssel zum Herrn der Situation zu machen. Die dringenden Warnungen der Freunde schlägt er als furchtloser Soldat in den Wind, und statt die Verhältnisse vorsichtig abzuwägen, beruhigt er sich mit der fatalistischen Wendung: „Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam" (II, 2). Wie das ganze Leben, so ist ihm auch die Politik ein Glücksspiel. Wohl ist er sich bewußt, ein kühnes Spiel zu spielen, aber eben darin liegt für ihn der Reiz, wie im Kriege immer den vollen Einsatz zu leisten: „Soll ich fallen, so mag ein Donnerschlag, ein Sturmwind, ja ein selbst verfehlter Schritt mich abwärts in die Tiefe stürzen, da lieg ich mit viel Tausenden. Ich habe nie verschmäht, mit meinen guten Kriegsgesellen um kleinen Gewinnst das blutige Los zu werfen; und sollt ich knickern, wenns um den ganzen freien Wert des Lebens geht?" (II, 2). Seine Freunde wünschen ihm, er möchte statt seines Heldenmutes eine Schneiderader im Leibe haben (IV, 1), aber er kennt keine Vorsicht und bleibt auch nach Albas Einzug derselbe in seiner Sorglosigkeit und in seinem grenzenlosen Zutrauen zu sich selbst und seinem Glück: „Er ist der einzige, der sein Betragen nicht geändert hat. Den ganzen Tag von einem Pferd aufs andere, ladet Gäste, ist immer lustig und unterhaltend

bei Tafel, würfelt, schießt und schleicht nachts zum Liebchen" (IV, 2). Dieses Genußleben entspricht durchaus seinen Lebensgewohnheiten und Bedürfnissen, so daß man hier nicht von Verstellung sprechen kann, wenn schon man dabei eine bestimmte Absicht vermuten möchte; er gibt sich so natürlich und unbefangen wie möglich. Gerade in seinem Verhalten gegen Alba zeigt sich besonders deutlich die wundervolle Einheit und Sicherheit seiner Natur; er läßt sich auch innerlich durch nichts erschüttern, und es ist durchaus glaubhaft, wenn er kurz vor seinem Ende von sich sagt (V, 4): „Eines jeden Tages hab ich mich gefreut, an jedem Tage mit rascher Wirkung meine Pflicht getan, wie mein Gewissen sie mir zeigte". Im Bewußtsein seiner Schuldlosigkeit („ich kenne mich selbst und weiß, wie ich dem König angehöre, weit mehr als viele, die in seinem Dienst sich selber dienen", IV, 2) folgt er ohne Zögern der Einladung Albas und macht aus seiner Verurteilung der von Alba eingeleiteten spanischen Machtpolitik kein Hehl, „sich selbst weit strenger anklagend, als ein Widersacher gehässig tun könnte". Auch im Gefängnis gibt er seine Sache noch nicht verloren; mannhaft nimmt er das Todesurteil entgegen und tröstet sich auf dem letzten Gange mit dem Glauben an die Zukunft seines Volkes. Ein unermüdlicher Optimist, überwindet er durch seine tapfere Lebensbejahung noch im Tode seine Feinde.

Der Gegner und Gegenspieler des Helden, Herzog Alba, ist auch als Mensch das gerade Gegenteil Egmonts. Nur eins haben beide gemeinsam, das Militärische; auch der „lange Herzog" ist in erster Linie Soldat. Ein erprobter Heerführer hat er soeben einen neuen Beweis seiner Tüchtigkeit gegeben: „wer Zeuge seiner Klugheit war, wie er die Armee aus Italien hierher brachte, der hat etwas gesehen. Wie er sich durch Freund und Feind, durch die Franzosen, Königlichen und Ketzer usw. gleichsam hindurchschmiegte, die strengste Manneszucht hielt usw." (IV, 2). Im Gegensatz zu Egmonts tollkühnem Wagemut äußert sich bei ihm das Militärische in umsichtiger, kluger Berechnung, die auf sicherer Sebstbeherrschung und eiserner Strenge sowohl gegen sich selbst, wie gegen seine Leute beruht. Während Egmont wie gegen sich so auch gegen andere allzu nachsichtig ist („freilich sieht er einem auch einmal durch die Finger"), fordert Alba blinden Gehorsam und hat seine Leute meisterhaft abgerichtet zu gefügigen Werkzeugen seines Willens. Die Soldaten marschieren „kerzengerad, mit unverwandtem Blick, ein Tritt, soviel ihrer sind . . . Diese Kerle sind wie Maschinen, in denen ein Teufel sitzt" (IV, 1); und Silva sein erster Offizier bekennt von sich: „ich bin gewohnt blindlings zu gehorchen. Und wem gehorcht sich's leichter, als dem Herzog, da bald der Ausgang beweist, daß er recht befohlen hat?" (IV, 2). Dabei geht er soweit, kaum seinen Nächststehenden einen Einblick in seine letzten Pläne zu geben. Während er selbst im stillen alles reiflich abwägt und wohl vorbereitet, wahrt er auch darin die Überlegenheit seines Willens und Denkens, daß er erst im letzten entscheidenden Augenblick den letzten Schleier von seinem Vorhaben lüftet. Streng sachlich, kein Freund vieler Worte und kurz angebunden, weiß er doch durch geschickte Fragen und kluge Lenkung des Gespräches seinem Gegen-

über alles zu entlocken, was ihm wissenswert erscheint. Etwas Lauerndes und zugleich Schreckenerregendes umspielt seine ganze Persönlichkeit: „Der Herzog gleicht mir einem ehernem Turm ohne Pforte, wozu die Besatzung Flügel hätte" (IV, 2). Dabei verfolgt er seine Pläne mit einer Energie, die kein Hindernis kennt. Jeder Widerstand, der ihm entgegentritt, wird mit den härtesten Mitteln erstickt; selbst unempfindlich und „taub gegen alles Schicksal" (V, 4) schreckt er vor keiner Strafe zurück. „Jeder (Ungehorsame) ist bei ihm gleich ein Gotteslästerer, ein Majestätsschänder; denn aus diesem Kapitel kann man sie alle sogleich rädern, pfählen, vierteilen und verbrennen" (III, 1). Von seinem König vor die Aufgabe gestellt, die Befriedung der Niederlande zu sichern, kann sich dieser General auch als Staatsmann nicht verleugnen. Sein Ziel ist es, die Untertanen durch strenge Gesetze „einzuengen, daß man sie wie Kinder halten, wie Kinder zu ihrem besten leiten kann. Glaube nur, ein Volk wird nicht alt, nicht klug, ein Volk bleibt immer kindisch" (IV, 2). Gehorsam ist ihm die höchste Pflicht, auch des Volkes; um ihn zu erzwingen, sucht er das Volk durch die Hinrichtung seines Führers und Lieblings zu erschrecken und zu demütigen. Daß dabei eine alte persönliche Gegnerschaft mitspräche, wie Egmont vermutet (V, 4), ist nebensächlich, wenn schon egoistische Motive, namentlich ein großer Ehrgeiz, bei Albas Tun als mitbestimmend gelten müssen; vgl. IV, 2 das Gespräch Albas mit Ferdinand, wo er mit stolzen Worten das Fazit seiner eigenartigen Begabung zieht: „Nicht die Gewohnheit zu gehorchen allein möcht ich dir einpflanzen, auch den Sinn auszudenken, zu befehlen, auszuführen, wünscht ich in dir fortzupflanzen". Kühle Berechnung, Entschlossenheit und Zähigkeit („eine Kreuzspinne, die recht dünne Fäden zieht, aber desto zähere" IV, 1) mischen sich in dem Charakter des „hohläugigen Toledaners mit der ehernen Stirne und dem kühlen Feuerblick", und die hervorragende Ausprägung dieser Eigenschaften geben seiner Person unverkennbar in ihrer Art eine imponierende Größe. Aber es fehlt ihm das Sympathische, Hinreißende, weil ihm selbst alles wärmere Gefühl mangelt. Auch bei den Seinen erntet er nur Gehorsam, allenfalls Vertrauen, aber niemals Liebe, wie sie seinem Gegner in so übergroßem Maße zu teil wird; selbst der eigene Sohn, für den er sich mit einer gewissen väterlichen Liebe besorgt zeigt, bleibt ihm innerlich fremd und verschenkt sein Herz an den Gegner.

Unter den wenigen Frauen des Dramas nimmt Klärchen, Egmonts Geliebte, den hervorragendsten Platz ein; sie allein schreitet durch drei Akte (I, III, V). Ein Mädchen des Volkes, von einfacher Herkunft, hat sie durch ihren Liebreiz das Herz Egmonts gewonnen. Im Grunde eine heitere, lebenslustige Natur, den Kopf voller Frohsinn und Lieder, ist sie durch die große Leidenschaft, die mit Egmonts Liebe in ihr Dasein getreten ist, ganz überwältigt. „Du warst immer so ein Springinsfeld; als ein kleines Kind schon, bald toll, bald nachdenklich", sagt von ihr die Mutter (I, 3). Der rasche Wechsel zwischen ausgelassener Lust und tiefem Ernst ist für ihre Stimmung ebenso bezeichnend, wie für ihr ganzes Schicksal. Sie ist selig, daß sie den großen Volkshelden in ihren Armen halten darf; „diese Stube,

dieses Haus ist ein Himmel, seit Egmonts Liebe drin wohnt" (I, 3). All ihr Denken und Fühlen gehört im Wachen und Träumen nur dem Einen; sie geht auf in völliger Hingabe an den Geliebten, geht so darin auf, in echter unverfälschter Leidenschaft, daß sie alle anderen Rücksichten darüber in den Wind schlägt, die Warnungen der Mutter, die Rücksicht auf ihren guten Ruf (das Murmeln der Nachbarn) und die Sicherung ihrer Zukunft durch Brackenburg. Demütig und stolz zugleich steht sie vor dem Geliebten, sich ihres Opfers für ihn vollbewußt („und was wäre denn meine Liebe?" III, 2) und doch immer aufs neue vor der Tatsache erstaunend, daß es „der große Egmont" ist, den sie beglücken darf. Und weil sie so ganz nur in ihrer Liebe lebt, kann sie diese Liebe auch nicht überleben. Wie ein Blitz vom heiteren Himmel muß sie die Verhaftung Egmonts getroffen haben. Nun sucht sie in leidenschaftlicher Verzweiflung das Volk zu seiner Befreiung aufzurufen, und als sie ihre Ohnmacht erkennen muß, ist ihr Entschluß gefaßt („weißt du, wo meine Heimat ist?" V, 1): sie geht dem ihr unwiderruflich Entrissenen im Tode voran. So bleibt sie bis zum letzten Augenblicke der großen selig unseligen Leidenschaft getreu, die sie in ihre Banden geschlagen hat, in ihrem Glück, wie in ihrem Leid ein ergreifendes Bild natürlich-weiblichen Empfindens. Im Gegensatz zu ihr steht Margarete von Parma auf den Höhen des Lebens und der Gesellschaft; ist Klärchen das naive Naturkind, das sich ohne inneres und äußeres Hemmnis ihren Gefühlen überläßt und daran zugrunde geht, so ist Margarete die Weltdame, die herrschgewohnt auch sich selbst beherrscht („Verstellt sie sich? — Regentin, und du fragst?" III, 2). Kaum daß sich ihre stille Liebe zu Egmont in dem warmen Interesse an seiner Person verrät (I, 2), so klug weiß sie sich zusammenzunehmen. „Klug ist sie und mäßig in allem, was sie tut" (I, 1) nach dem Urteil des Volkes, wie nach dem Egmonts: „sie brachte durch ihr so kluges als tapferes Betragen die Aufrührer mit Gewalt und Ansehn, mit Überredung und List zur Ruhe" (IV, 2). „Eine majestätische Frau" (III, 2) sucht sie sich mit Umsicht und rastloser Energie auf ihrem schwierigen Posten zu behaupten und ein Volk zu regieren, das durch Volksart, Recht und Sitte den Machthabern fremd, durch die eindringende neue Lehre ihnen noch mehr entfremdet wird („wenn man in Mühe und Arbeit vor sich hinlebt, denkt man immer, man tue das Möglichste" III, 1). Wenn ihr schließlich doch die Macht durch das mangelnde Vertrauen des Herrschers aus den Händen gleitet, so ist daran offenbar weniger ihr Unvermögen als das traditionelle Vorurteil gegen die Schwäche der Frau und die darauf gebaute Intrigue schuld. In der schwierigen religiösen Frage freilich erscheint ihre Haltung bei ihrem eigenen intransigenten Standpunkt einerseits und ihrer weiblichen Versöhnungspolitik andererseits ziemlich ratlos und unsicher (I, 2). Sie liebt die Herrschaft an sich („es ist so schön zu herrschen"), doch zeigt sie sich in der Art, wie sie den schweren Entschluß, der Herrschaft zu entsagen, begründet (III, 1) durchaus als würdige Tochter ihres Vaters; von der Ausführung hören wir nur, doch ist die gewählte Weise, der heimliche, kampflose, fluchtartige Rückzug, wieder durchaus weiblich. Alles in

allem hat ihr Tun trotz redlicher Mühe etwas Erfolgloses, und ein melancholischer Hauch liegt über ihr, die „vom Throne steigt wie ins Grab". (Zu Margaretes Charakter vgl. auch Schillers treffende Charakteristik: „Besonders gut verstand es der Dichter, durch eine gewisse Weiblichkeit, die er aus ihrem sonst fast männischen Charakter sehr glücklich hervorscheinen läßt, das kalte Staatsinteresse, dessen Exposition er ihr anvertrauen mußte, mit Licht und Wärme zu beseelen und ihm eine gewisse Individualität und Lebendigkeit zu geben").

Egmonts zweiter Gegenspieler, sein bürgerlicher Rivale, der treue Brackenburg, ergänzt das Bild des Helden in anderer Weise; im Gegensatz zum Tatmenschen Egmont ist er der Wortmensch, der weiche gefühlvolle Schwächling, der nicht aus sich selbst, sondern nur unter der Einwirkung eines überlegenen Willens die Kraft zu Taten findet. Mit berechnender Kunst hat ihm der Dichter nur zwei Akte gegeben, den ersten und den letzten, dafür aber im dritten durch seine Einführung als dankbares Gesprächsthema zwischen Mutter und Tochter dafür gesorgt, daß auch der Zuhörer ihn nicht vergißt. Zu Anfang ahnt er noch nicht, wer ihn aus dem Herzen Klärchens verdrängt hat; er leidet nur unter ihrem veränderten Betragen, die Tränen kommen ihm bei ihrem kecken Liebeslied in die Augen, und als er sich beim herannahenden Abend kurz verabschiedet findet, nimmt er trotz seiner Verzweiflung die Geliebte gegen die üble Nachrede in Schutz, sich selber anklagend: „Klärchen ist so unschuldig, als ich unglücklich bin. — Sie hat mich verworfen, hat mich von ihrem Herzen gestoßen" (I, 3). Ganz anders am Ende. Die Schuppen sind ihm von den Augen gefallen. Klärchen selbst hat auf offenem Markt vor aller Welt ihr Herz und ihr Liebesgeheimnis preisgegeben, aber Brackenburgs Zuneigung ist dadurch nicht erschüttert; kein Vorwurf gegen Klärchen, kein böses Wort gegen den Verführer kommt über seine Lippen, nur in Tränen und Klagen macht sich sein Jammer Luft: „Ach Kläre, laß mich weinen. Ich liebt ihn nicht. Er war der reiche Mann und lockte des Armen einzigs Schaf zur besseren Weide herüber. Ich habe ihn nie verflucht; Gott hat mich treu geschaffen und weich. In Schmerzen floß mein Leben von mir nieder, und zu verschmachten hofft ich jeden Tag". So steht er ohnmächtig auch dem letzten Schmerze Klärchens gegenüber, und wenn er am Ende, den Tod wie das Leben verwünschend und Vernichtung ersehnend, verzweifelt davonstürzt, so können wir dem Unglücklichen, der unter dem Fluche seiner unmännlichen Natur zu keinem Entschlusse kommen kann, doch ein gewisses Mitleiden nicht versagen. — Mit Brackenburg, dem einzigen Niederländer, der den Helden nicht liebt, hat Albas Sohn Ferdinand, der einzige von den Spaniern, der sich in überschwenglicher Verehrung zu Egmont bekennt, mancherlei im Charakter gemeinsam. Auch Ferdinand ist im Grund ein willensschwacher Wortheld, dessen Energie durch die überragende Persönlichkeit des Vaters völlig gelähmt ist und der sich äußerlich ganz unter dessen Willen beugt („euer Wille findet mich biegsam" IV, 2). Es ist der Lieblingssohn seines Vaters („du bist mir lieb und wert; auf dich möchte ich alles häufen" IV, 2);

aber er selbst bleibt ihm, dem so ganz anders Gearteten, gegenüber frostig. Schon von Kindheit an hat er eine geheime, aber darum um so leidenschaftlichere Zuneigung zu Egmont, dem vollen Gegenbild seines Vaters, gefaßt: „Dein Name wars, der mir in meiner ersten Jugend gleich einem Stern des Himmels entgegenleuchtete. Wie oft hab ich nach dir gefragt, gehorcht! Des Kindes Hoffnung ist der Jüngling, des Jünglings der Mann. So bist du vor mir hergeschritten; immer vor, und ohne Neid sah ich dich vor und schritt dir nach und fort und fort" usw. (V, 3). Gleichwohl hat er sich von Alba als Köder brauchen lassen, um Egmont ins Netz zu locken. Zwar verwendet er sich dann in bitterer Reue, als er die Tragweite seiner Handlungsweise übersieht, bei dem Vater für die Begnadigung des Verehrten. „Zu seinen Füßen habe ich gelegen, geredet und gebeten" (IV, 4). Aber vor der unwiderruflichen Tatsache der Hinrichtung bekennt er sich ohnmächtig und macht seinem Herzen nun in leidenschaftlichen exaltierten Klagen Luft: „O welche Stimme reichte zur Klage! Welches Herz flösse nicht aus seinen Banden vor diesem Jammer?" (V, 4). Sehr bezeichnender Weise erscheint ihm sein eigenes Schicksal härter als das Egmonts. Der Dichter selbst hat sein Verhalten als weibisch verurteilt (E. „Fasse dich! rede wie ein Mann". F. „O daß ich ein Weib wäre!" V, 4). Nur seine jugendliche Unreife und seine Liebe zu Egmont läßt ihn in milderem Lichte erscheinen.

In Wilhelm von Oranien, dem ehemaligen Gegner und nunmehrigen Freund Egmonts („damals waren sie Gegner, jetzt sind sie Freunde, unzertrennliche Freunde geworden" I, 2) hat der Dichter einen dritten Gegenspieler des Helden geschaffen. Im Gegensatz zu dem sanguinischen Draufgänger Egmont ist Oranien der kühle stille Beobachter. „Ich trage viele Jahre her alle unsere Verhältnisse am Herzen, ich stehe immer wie über einem Schachspiele und halte keinen Zug des Gegners für unbedeutend; wie müßige Menschen mit der größten Sorgfalt sich um die Geheimnisse der Natur bekümmern, so halt ich es für Pflicht, für Beruf eines Fürsten, die Gesinnungen, die Ratschläge aller Parteien zu kennen" (II, 2). Denkend betrachtet er die Ereignisse und berechnet danach die Zukunft; daher wird er auch von dem Gang der Dinge nicht überrascht. Wie richtig er rechnet und sieht, beweist seine Unterredung mit Egmont; alles Unglück, was er hier dem vertrauensseligen Helden prophezeit, trifft nachher richtig ein. Darum fürchten ihn auch die Gegner am meisten. Seine kühle sinnende Ruhe ist ihnen unheimlich. „Er hat sich in den Kredit gesetzt, daß er immer etwas Geheimes vorhabe" (III, 2). „Oranien sinnt nichts Gutes, seine Gedanken reichen in die Ferne, er ist heimlich, scheint alles anzunehmen, widerspricht nie und in tiefster Ehrfurcht, mit größter Vorsicht tut er, was ihm beliebt" (I, 2). Selbst ein Alba bezeichnet ihn als „den gefährlichsten Mann", „des Königs größten Feind" (IV, 2). Dagegen schaut das Volk mit einem unbegrenzten Vertrauen zu ihm auf: Oranien „ist ein rechter Wall; wenn man nur an ihn denkt, meint man gleich, man könne sich hinter ihm verstecken usw." (I, 1). Im Grund hat er manche Ähnlichkeit mit Alba, doch fehlt ihm vor allem der militärische Zug; der Dichter hat ihn auf das rein staatsmännische

Gebiet beschränkt, und innerhalb dieser Grenzen überragt er alle anderen, auch Alba. Um so weislicher ist es, daß der Dichter ihn durchgehends im Hintergrund gehalten und auch in der einzigen Szene, die er ihm gegeben, wenigstens äußerlich schon als Besucher dem Helden untergeordnet hat.

Verglichen mit den bisherigen sind die übrigen nur subalterne Gestalten, Machiavelli, Richard und Silva. Sie stehen jeder, auch sozial, in einer untergeordneten Stellung neben einer der drei Hauptpersonen. Machiavelli steht bei aller höfischen Devotheit doch in einem nahezu freundschaftlichen Verhältnis zu seiner Herrin. Mit rücksichtsloser Offenheit entwickelt er seinen nicht selten abweichenden politischen Standpunkt; ja sogar seine Hinneigung zum neuen Glauben hat er der strengkatholischen Regentin nicht verhehlt. Einige Berührungspunkte mit Oranien fallen in die Augen: auch Machiavell ist ein scharfer weitsichtiger Beobachter („du siehst zu weit, Machiavell!" I, 2), der einzige auf spanischer Seite, der rechtzeitig die verfehlte spanische Politik erkennt und verurteilt; auch er sucht vergeblich seinen Warnungen Gehör zu schaffen. Der Sekretär Richard genießt ebenfalls bei seinem Herrn weitgehendes Vertrauen, aber er ist vielmehr Untergebener, seiner Stellung wie seiner Gesinnung nach. Da sich Egmont bezüglich der Geschäfte nur mit den nötigsten Weisungen begnügt, hat der Sekretär hier weitgehenden Spielraum und nutzt ihn soweit aus, daß er sogar die Handschrift Egmonts in getreuester Weise nachbildet. So wird er auch in die politischen Umtriebe mit verstrickt; sein Anteil ist von dem seines Herrn nicht zu trennen, und er fällt als eines der ersten Opfer der Tyrannei. Silva steht zu seinem Herrn lediglich in einem Ergebenheitsverhältnis. Als Offizier, dem blinder Gehorsam erste Pflicht ist, wagt er keine Einrede gegen die Anordnungen seines Herrn und äußert seine abweichende Meinung nur im Selbstgespräch. „Mut, Entschlossenheit, unaufhaltsames Ausführen" diese echt militärischen Tugenden sind es, die Alba vor allem an ihm schätzt und die ihm die Gunst Albas und soweit das überhaupt möglich ist, sein Vertrauen gewonnen haben. Diese Gunst sich zu erhalten ist sein höchstes Ziel („uns bleibt nichts angelegener, als uns die seinige (Gunst) zu erhalten" IV, 2), und es ist bezeichnend für ihn, daß er auch äußerlich, in seiner Schweigsamkeit und Verschlossenheit seinem Herrn nachahmt. — Über die Volkstypen s. o. S. 99f.

### 3. Grundgedanke.

**Ein Kampf zwischen Freiheit und Gewaltherrschaft.** Da es ein Kampf um die nationale, politische und religiöse Freiheit ist, so werden in ihm zugleich die Gegensätze dargestellt von nationaler Freiheit und Fremdherrschaft, — der hier ein Gegensatz ist zwischen dem Germanen- und Romanentum, — von Verfassungsrecht (Volksfreiheit) und absoluter Monarchie (Despotie), von Protestantismus und Katholizismus. Da ferner dieser Kampf, wenn auch ein Kampf von ganzen Völkern, Staaten, Parteien, in der Dichtung vor allem als ein Zusammenstoß zweier bedeutender Persönlichkeiten (Egmonts und Albas)

sich darstellt, so kann man ihn nach der Eigentümlichkeit derselben auch bezeichnen als einen Zusammenstoß des Rechtes einer freien Persönlichkeit mit despotischer Gewalt.

### 4. Bau.

„Der Schauplatz ist in Brüssel" bemerkt der Dichter, setzt sich aber im übrigen auch hier, wie im Götz, über die Einheit des Ortes mit großer Kühnheit hinweg. Jeder Akt zeigt mehrfachen Szenenwechsel, der zweite, dritte und vierte nur zweimal, der erste Akt dreimal, der fünfte viermal, so daß also im ganzen dreizehnmal der Vorhang auf und nieder geht. Die Angaben, die der Dichter über die Örtlichkeit im besonderen macht, sind im allgemeinen sehr lakonisch wie „Palast der Regentin", „Straße", „Egmonts Wohnung" u. ä., selbst bei Szenen, die doch ganz offenbar denselben Schauplatz zeigen, ist die Bezeichnung verschieden, z. B. I, 3 „Bürgerhaus" und III, 2 „Klärchens Wohnung". Man kann aus dieser geringen Sorgfalt, mit der die Örtlichkeit behandelt ist, schließen, daß der Dichter offenbar sehr wenig Wert darauf gelegt hat.

Im allgemeinen kann man vier verschiedene Gruppen von Örtlichkeiten unterscheiden: die erste bilden die öffentlichen Straßen und Plätze, im ganzen vier, auf denen die Volksszenen sich abspielen; von den übrigen drei Gruppen zählt jede gleichmäßig drei Szenen: der Palast des Herrschers (zwei bei der Regentin, eine bei Alba im sogenannten Culenburgischen Palast), die Behausung Egmonts (eine in seiner Wohnung, zwei im Gefängnis) und die Wohnung Klärchens. So bewegt sich das Stück auch örtlich in allen Lebenskreisen des niederländischen Volkes, von der Straße bis hinauf ins königliche Schloß.

Auch hinsichtlich der Zeit hat sich der Dichter an kein dramatisches Gesetz gehalten. Jede genaue Angabe darüber ist absichtlich vermieden und selbst da, wo sie, wie in V, 5 nicht zu umgehen schien, ist ihr der Dichter ausgewichen. Seine Absicht war offenbar, im Zuschauer ein bestimmtes Zeitgefühl gar nicht aufkommen zu lassen und dadurch den Eindruck zu verstärken, daß die einzelnen Szenen sich unmittelbar hintereinander ohne wesentliche Unterbrechung abspielen. Daß der Dichter einen raschen Verlauf der Handlung im Auge hatte, dafür sprechen verschiedene Umstände. Zwischen I und II liegt nur die Abhaltung des Staatsrats, dessen Berufung in I, 2 angekündigt war, während in II, 2 die unmittelbar vorhergegangenen Verhandlungen besprochen wurden. Zwischen beiden Aufzügen kann höchstens ein Zeitraum von 24 Stunden liegen. Daß der dritte Aufzug noch an demselben Tage wie der zweite spielt, geht aus III, 2 hervor, wo ebenfalls der heute stattgefundenen Ratsversammlung gedacht wird. Über den zwischen III und IV liegenden Zeitraum findet sich keine nähere Angabe, aus der man Bestimmtes schließen könnte; daß die Zeit bis zum Eintreffen Albas auch nur kurz gedacht ist, geht einmal daraus hervor, daß Oranien schon II, 2 hervorhebt: „Alba ist unterwegs", vor allem aber aus der Mahnung an Egmont (II, 2): „Bedenke! Dir bleibt nur eine

kurze Frist". Auch der fünfte Aufzug dürfte in unmittelbarer zeitlicher Folge an den vorhergehenden anzuschließen sein, obschon es auch hier an einem deutlichen Hinweis fehlt. Andernfalls bleibt wenigstens Klärchens Äußerung unverständlich: „Mit jedem Schritt der Dämmerung werd ich ängstlicher. Ich fürchte diese Nacht", wenn man nicht als Zeitpunkt den Abend des Tages der Verhaftung, also denselben Tag wie in IV, 2 annehmen will. Ohne Zwang ergibt sich dann weiter, daß V, 2 in der folgenden Nacht gedacht ist, während V, 3 und 4 am Abend, beziehungsweise in der darauffolgenden Nacht des nächsten Tages anzusetzen sind (vgl. oben S. 128). Danach würde die ganze Handlung nur einen Zeitraum von wenigen Tagen, höchstens von einigen Wochen umfassen.

Die Handlung selbst ist außerordentlich einfach und regelmäßig. Ihr Ziel ist der Sturz Egmonts. Sie beginnt in der zweiten Szene des ersten Aktes und erreicht mit der zweiten Szene des dritten den Höhepunkt (Egmont auf der Höhe seines Glückes). Der vierte Akt bringt die Peripetie, der fünfte die Katastrophe. Neben der eigentlichen Handlung her gehen die Volksszenen, die nach Stimmung und Inhalt genau dem jeweiligen Stande der Handlung angepaßt sind und die mit der Zuverlässigkeit eines Barometers die politische Wetterlage registrieren. Freilich tragen sie ihrerseits nicht zum wenigsten dazu bei, das Auseinanderfallen des Stückes in einzelne Szenen zu begünstigen. Andererseits aber würde die äußere Handlung ohne sie noch dürftiger ausgefallen sein, als sie so schon ist. Die übrigen Szenen haben alle etwas außerordentlich Intimes; sie zeigen ein persönliches Ringen von Mensch gegen Mensch (Regentin — Machiavelli, Egmont — Oranien, Egmont — Alba usw.). Offensichtlich hat der Dichter, wie schon Schiller herausfand, jede „hervorstechende Begebenheit", jede „vorwaltende Leidenschaft" auf der Bühne vermieden; mit Ausnahme von Egmonts Gefangennahme sind alle wichtigeren politischen Ereignisse, der Bildersturm, der Staatsrat usw., in die Zwischenakte verlegt und nur durch epische Berichte wiedergegeben. Statt äußerer Begebenheiten sucht der Dichter hier die seelischen Vorgänge zu gestalten; der Hauptnachdruck ist auf die innere Entwickelung des Helden gelegt, so daß Schiller das Drama ganz zutreffend ein Charakterdrama nennen konnte. Dagegen wäre an sich nichts zu erinnern, nur daß der Dichter dabei die stärksten dramatischen Akzente gerade an technisch minderwichtige Stellen (II, 2 die Oranienszene, IV, 2 die Albaszene) vergeben hat, während dem gegenüber die Hauptstellen, der Höhepunkt (III, 2) und die Katastrophe, überhaupt der ganze fünfte Aufzug, der dramatischen Spannung und Konzentration entbehren. Tatsächlich ist die Handlung mit dem vierten Aufzug eigentlich schon zu Ende, der fünfte wirkt mehr nur wie ein Nachspiel. Hier liegt der schwächste Punkt des Dramas und nicht mit Unrecht bemerkt Bielschowsky (S. 332): „Wenn der Egmont vor dem Götz die stärkere Konzentration voraus hat, so hat der Götz vor dem Egmont die stärkere Spannung voraus. Wir haben im Götz keine einheitliche Handlung, aber doch immer Handlung, die Spannung erregt, dagegen hat der Egmont eine einheitliche Handlung, aber sie ist ver-

schwindend klein, und die Spannung, die zeitweilig erregt wird, entspringt viel weniger aus ihr als aus den Personen".

### 5. Sprache.

Wenn der Egmont auch mit dem Götz noch die Prosa gemein hat, so unterscheidet er sich doch dadurch wesentlich, daß hier jede altertümliche Färbung in der Sprache vermieden ist. Wenn auch hier die Redeweise der Situation und dem Stande der redenden Person angepaßt ist, so ist das wesentlich durch syntaktische Mittel und durch die Schattierung des Ausdrucks erreicht. Ganz allgemein fällt der sprachliche Gegensatz zwischen den bürgerlichen und adligen Kreisen ins Gehör; dort ist die Redeweise schwerfälliger und derber (vgl. namentlich auch Klärchen in ihrem Gespräche mit Egmont), hier zierlicher und gewandter. Mit dem Götz gemeinsam hat der Egmont die Vorliebe für Berichte und Schilderungen, die sich in allen Aufzügen zahlreich finden, so in I die Schilderung der Schlacht bei Gravelingen (Buyck), die Erzählung der Vorgänge in Flandern (Machiavell), in II der Bericht über den Staatsrat (Oranien), in III die Schilderung des Madrider Konseils (Regentin) u. v. a. Auch hier dient das epische Element wesentlich dazu, Lücken im Fortschritt der Handlung auszufüllen und so das dramatische Element zu ergänzen; ja, es ist nicht nur benutzt, Geschehnisse, die zwischen den Szenen liegen, zu veranschaulichen, sondern sogar vordeutend auf hinter der Handlung liegende Folgeereignisse hinzuweisen (z. B. Egmonts Schilderung des Bürgerkriegs II, 2). Das lyrische Element tritt demgegenüber zurück; es ist aber nicht nur auf die beiden kleinen Liedchen Klärchens (I, 3 und III, 2) beschränkt, sondern äußert sich namentlich auch in einigen Monologen, wie dem Brackenburgs in I, 3 am Ende und in den beiden Monologen Egmonts V, 2 und V, 5 am Ende. Das Drama bietet überhaupt vortreffliche Beispiele für die verschiedenen Arten des Monologs: des mehr betrachtenden (Regentin in I, 2, Richards in II, 2), des dramatisch bewegten (Alba IV, 2 vor dem Auftreten Egmonts) u. a. — Eine besondere sprachliche Eigentümlichkeit des Dramas ist der häufig scharf heraustretende Rhythmus, die Hinneigung zum fünffüßigen Jambus. Diese Erscheinung findet sich namentlich im vierten und fünften Akt. Hier lassen sich ganze Strecken ohne weitere Änderung in jambische Verse absetzen, wie z. B. in Albas Monolog IV, 2, das Ende:

So zwingt dich das Geschick denn auch, du Unbezwinglicher?
Wie lang gedacht! wie wohl bereitet!
Wie groß, wie schön der Plan! Wie nah die Hoffnung
Ihrem Ziele! . . Was du fassest, ist noch zugerollt,
Dir unbewußt, seis Treffer oder Fehler!
Er ist es! Egmont!
Trug dich dein Pferd so leicht herein
Und scheute vor dem Blutgeruche nicht,
Und vor dem Geiste mit dem blanken Schwert,
Der an der Pforte dich empfängt? — Steig ab! —
So bist du mit dem einen Fuß im Grab!
Und so mit beiden! — [Ja] streichl' es nur, klopfe

Für seinen mut[i]gen Dienst zum letztenmal
Den Nacken ihm — Und mir bleibt keine Wahl.
In der Verblendung, wie hier Egmont naht,
Kann er dir nicht zum zweitenmal sich liefern!

Die Stelle ist besonders dadurch charakteristisch, weil man hier beobachten kann, wie der Dichter das Hinstreben zum Fünffüßler zunächst noch unterdrückt, bis es am Ende mit aller Macht durchbricht. Ähnliche Stellen lassen sich auch in den folgenden Szenen ohne Mühe finden. Der Übergang vom Vers zur Prosa und umgekehrt wirkt namentlich beim lauten Lesen oft direkt störend. Überhaupt ist durch diese Freiheit des Stils etwas Zwiespältiges in das Drama gekommen, das sich besonders bei einem Vergleich der Klärchenszenen bemerkbar macht: „Klärchen spricht im letzten Aufzug nicht mehr in den entzückenden Naturlauten des Kindes aus dem Volke, sondern in Bildern und Gedanken einer Heroine. Goethe hat diesen Stilwandel schon Frau von Stein gegenüber dadurch zu rechtfertigen gesucht, daß sie als Heldin auftritt, daß sie im innigsten Gefühl der Ewigkeit der Liebe ihrem Geliebten nachgeht und vor seiner Seele durch einen Traum verherrlicht wird. Wir empfinden es als eine leichte Unebenmäßigkeit des Stils" (Th. Matthias, Einleitung zu Egmont, S. 180). Über diese Stilmischung vgl. auch Vischer, Ästhetik, III, S. 1417: „Goethe nimmt die Wendung zum klassizierenden Stil in seinem Egmont; der naturalistische, charakteristische, in den seine Jugendpoesie sich geworfen, und der hohe ideale sind in diesem Drama, als zwei nicht wirklich verschmolzene Elemente merklich zu unterscheiden, wie oft eine Strecke weit die Wasser zweier vereinigter Flüsse." Im allgemeinen sind die jambischen Stücke jüngeren Ursprungs, stammen aus einer Zeit, wo Goethe schon sich mit seinen späteren Jambendramen trug, während die Stücke in reiner Prosa zumeist auch zeitlich dem Götz näher stehen. Die beiden Stilarten bilden also ein gewisses Kriterium für die Entstehungszeit der verschiedenen Teile des Dramas.

## C. Literarhistorische Betrachtung.

### 1. Die Entstehung.

In der Abfassung lassen sich drei Perioden unterscheiden. Die Anfänge des Dramas reichen noch in die Frankfurter Zeit zurück. Im Sommer 1775 hatte Goethe seine erste Schweizerreise unternommen, in der Hoffnung sich dadurch von seiner Leidenschaft für die Frankfurter Patriziertochter Lili Schönemann zu befreien. Der Zweck wurde nicht erreicht, gleichwohl löste Goethe nach der Rückkehr die eingegangene Verlobung und nahm, um sich innerlich frei zu machen, alsbald den Egmont in Angriff. Wann der Plan dazu zum erstenmal in ihm aufgetaucht war, wissen wir nicht. Wir sind hier auf die allgemeinen Zeugnisse in „Wahrheit und Dichtung" angewiesen: „Nachdem ich im Götz von Berlichingen das Symbol einer bedeutsamen Weltepoche nach meiner Art abgespiegelt hatte, sah ich mich nach einem ähnlichen Wendepunkt der Staatsgeschichte sorgfältig um.

Der Aufstand der Niederlande gewann meine Aufmerksamkeit. In Götz war es ein tüchtiger Mann, der untergeht in dem Wahn: zu Zeiten der Anarchie sei der wohlwollende Kräftige von einiger Bedeutung. Im Egmont waren es festgegründete Zustände, die sich vor strenger, gut berechneter Despotie nicht halten können." (B. XIX a. E.) Es wird also deutlich der historische Charakter des Dramas als das Nächstliegende bezeichnet; die Dichtung erscheint als eine Erfüllung des von Goethe früher (Ebendas. B. XIII) ausgesprochenen Vorsatzes: „von dem Wendepunkt der deutschen Geschichte (den er im Götz von Berlichingen behandelt hatte) sich vorwärts und rückwärts zu bewegen und die Hauptereignisse im gleichen Sinne zu bearbeiten". Zugleich wird eine Beziehung des Egmont zum Götz betont, diese aber nicht nur darin gefunden, daß es sich auch hier um Darstellung eines Wendepunktes, also eines Berührungspunktes zweier Zeitalter handelt, sondern auch in dem Gegensatz zu dem Stoff des Götz, ein Gegensatz, welcher in den Begriffen Anarchie und Despotie seinen Ausdruck findet.

Über die Arbeit selbst erzählt Goethe in Dichtung und Wahrheit (B. XIX a. E.): „Ich fing also wirkich Egmont zu schreiben an, und zwar nicht wie den ersten Götz von Berlichingen in Reih und Folge, sondern ich griff nach der ersten Einleitung gleich die Hauptszenen an, ohne mich um die allenfallsigen Verbindungen zu kümmern. Damit gelangte ich weit, indem ich bei meiner läßlichen Art zu arbeiten von meinem Vater, es ist nicht übertrieben, Tag und Nacht angespornt wurde, da er das so leicht Entstehende auch leicht vollendet zu sehen glaubte". Die dazu nötige Muße gewann der Dichter auf eine eigentümliche Weise. Das Weimarische Herzogspaar hatte auf der Durchreise mit dem Dichter verabredet, daß ein in Karlsruhe zurückgebliebener Kavalier an einem bestimmten Tage in Frankfurt eintreffen und den Dichter in seinem Wagen mit nach Weimar nehmen sollte. Goethe nahm in Frankfurt überall Abschied, der bestimmte Tag kam heran, aber der Kavalier blieb aus. Um müßigen Klatschereien aus dem Wege zu gehen, hielt sich Goethe in weiterer Erwartung seines Reisegefährten still zu Haus, während ihn seine Bekannten bereits abgereist meinten. In dieser unfreiwilligen Einkerkerung ist der Egmont entstanden. „So schrieb ich an meinem Egmont fort und brachte ihn beinahe zustande" (Wahrheit u. Dichtung, B. XX, gegen Ende). An der Fertigstellnng freilich verhinderte ihn wohl die wachsende Ungeduld. Die Dichtung geriet ins Stocken, und als schließlich aus den Tagen Wochen wurden, ohne daß der Weimarische Kavalier eintraf, entschloß sich Goethe auf den Vorschlag seines Vaters nach Italien zu reisen. Unterwegs nahm er in Heidelberg bei einer befreundeten Demoiselle Delf Aufenthalt, und hier wurden ihm andere Pläne, die ihm eine bedeutsame Zukunft zu eröffnen schienen, entgegengebracht. Da kam im letzten Augenblick unerwartet die entscheidende Nachricht, daß der Weimarische Kavalier in Frankfurt eingetroffen sei, und rief ihn nach Frankfurt zurück. So siedelte er mit dem unvollendeten Drama im November 1775 nach Weimar über, und hiermit beginnt die zweite (Weimarische) Periode der Ausarbeitung. Wir wissen darüber nur verhältnismäßig wenig. Daß die erste Szene des

ersten Aktes 1777 fertig vorgelegen haben muß, geht aus Reichards Gothaischen Theaterkalender dieses Jahres hervor, der „das Vogelschießen vor Brüssel“ als ungedrucktes Schauspiel von Goethe ankündigt. 1776 bereits bemerkt er in einem Briefe an Frau von Stein: „Geht mir auch, wie Margarete von Parma: ich sehe viel voraus, was ich nicht ändern kann“ (vgl. I, 2). Im Dezember 1778 heißt es im Tagebuch: „Schrieb einige Szenen am Egmont . . 5. Alba und Sohn . . 13. Früh, Monolog Albas“, offenbar alles vierter Akt. Die Arbeit an den letzten Akten zog sich noch bis in die Jahre 1781 uud 82 hin. Dann endlich scheint er zu einem gewissen Abschluß gekommen zu sein, denn am 15. Mai 1782 schickte er das Manuskript des Dramas an Justus Möser (vgl. o. S. 76), um dessen Urteil einzuholen. — Die dritte und letzte Überarbeitung brachte endlich der Aufenthalt in Rom in den Monaten Juli bis 1. September 1787. Den äußeren Anstoß gab die bevorstehende Gesamtausgabe seiner Schriften. Über den Fortgang der Arbeit sind wir hier durch das Tagebuch über den zweiten römischen Aufenthalt ziemlich gut unterrichtet. 5. Juli: „Egmont ist in der Arbeit und ich hoffe, er wird geraten. Wenigstens habe ich immer unter dem Machen Symptome gehabt, die mich nicht betrogen haben. Es ist recht sonderbar, daß ich so oft bin abgehalten worden, das Stück zu endigen, und daß es nun in Rom fertig werden soll. Der erste Akt ist ins Reine und zur Reife, es sind ganze Szenen im Stücke, an die ich nicht zu rühren brauche.“ Die meisten Schwierigkeiten machten ihm auch jetzt wieder die beiden letzten Akte, an ihuen arbeitete er vom 16. Juli bis 1. September, also drei Viertel dieser ganzen Zeit. Auf sie bezieht sich offenbar auch die Stelle aus einem Brief an Herder (Korrespondenz, Rom 3. Nov. 87): „Es war eine unsäglich schwere Aufgabe, die ich ohne eine ungemessene Freiheit des Lebens und des Gemüts (d. h. ohne den römischen Aufenthalt) nie zustande gebracht hätte. Man denke, was das sagen will: ein Werk vornehmen, was zwölf Jahre früher geschrieben ist, es vollenden, ohne es umzuschreiben.“ Danach scheint er auch in Rom das alte Frankfurter Manuskript zugrunde gelegt zu haben. — Zu Ostern 1788 erschien das Drama im fünften Bande von Goethes Schriften und außerdem noch in einer Einzelausgabe.

## 2. Das Dämonische.

Wir sind gewöhnt, nach des Dichters Selbstzeugnis alle seine Werke als die Bruchstücke einer großen Konfession zu betrachten. Wenn man bedenkt, daß den Dichter bei der ersten Abfassung vor allem seine Liebe zu Lili bedrückte, so liegt es nahe, zunächst hier Spuren dieses Verhältnisses zu suchen; indessen dürfte v. Löper (Anmerkungen zu Wahrh. u. Dicht., Goethes Werke, Bd. 23, S. 217) das Wesentliche dieses Einflusses mit folgenden Worten erschöpft haben: „In der Darstellung des Verhältnisses zwischen Egmont und einem ihm und seiner Größe ganz hingegebenen Mädchen aus dem Volke sucht der Dichter ein Gegenbild zu seinem eigenen abgebrochenen mit Lili zu schaffen; hier sollte alles vorhanden sein, was er vermißt, alles beseitigt, was ihn gequält hatte. Für die Wunden, die seinem Gemüt geschlagen

waren, suchte der Dichter Heilung und Sammlung." Dagegen hat der Dichter in „Wahrheit und Dichtung" davon erzählt, daß der Glaube an den Einfluß eines gewissen Übersinnlichen, in dessen Macht er sich in der Zeit der Abfassung ganz besonders fühlte, von großer Bedeutung für die Gestaltung des Werkes geworden sei. Er glaubte damals in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten, etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden könnte. „Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig; nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand; nicht teuflisch, denn es war wohltätig; nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge; es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. Alles, was es begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar; es schien mit den notwendigen Elementen unsres Daseins willkürlich zu schalten; es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch, nach dem Beispiel der Alten und derer, die etwas Ähnliches geahnt hatten. Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich nach meiner Gewohnheit hinter ein Bild flüchtete." (B. 20, gegen Ende). Mit diesem „Bilde" ist eben unsere Dichtung gemeint. Der Dichter hat noch an verschiedenen anderen Stellen sich über dieses Dämonische, das ihm immer wieder auch an sich, vornehmlich aber später an anderen Menschen, begegnete, ausgesprochen (ausführlich sind diese Äußerungen von Heinrich v. Schöler a. a. O. zusammengestellt und besprochen). Danach scheint sich der Dichter unter dem Dämonischen dunkel wirkende, geheimnisvolle Naturkräfte gedacht zu haben, zwischen Erde und Himmel schwebende Übergangsgestalten zwischen Göttlichem und Menschlichem. Vgl. auch Bielschowsky: „Bei der Unbestimmtheit des weder göttlichen noch teuflischen Wesens, das durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen ist, und das ihm auch das Unbelebte zu durchdringen schien, war es ihm (Goethe) unmöglich, mit allen Darlegungen etwas Deutliches und Faßliches auszusprechen. Soviel läßt sich jedoch erkennen, daß es beim Menschen eine dunkelwirkende Macht ist, die ihn mit unbegrenztem Zutrauen zu sich selbst erfüllt und dadurch ihn ebenso zu großer erfolgreicher Tat befähigt (z. B. den Künstler), wie sie ihn in Unheil und Verderben führt." Vor allem dachte sich Goethe das Dämonische auf den Willen einwirkend; es schaltet die kritische Selbsttätigkeit des Verstandes aus und lenkt die ganze Energie einseitig auf ein Ziel, so daß der von dem Dämon gewissermaßen Besessene wie von einer großen Leidenschaft fortgerissen nicht mehr seines eigenen Willens mächtig, sondern unter einem unsichtbaren Zwang handelnd erscheint. Dazu stimmen durchaus einige Stellen im Tagebuch während der Frankfurter Niederschrift des Egmont, 30. Okt.: „Fragt das liebe unsichtbare Ding, das mich leitet und schult, nicht, ob und wann ich mag. Ich packte für Norden und ziehe nach Süden (gemeint ist die Einladung nach Weimar und die

Reise nach Heidelberg); ich sagte zu und komme nicht, ich sagte ab und komme", und „das Weitere steht bei dem lieben Ding, das den Plan zu meiner Reise gemacht hat". Hier ist das Dämonische offenbar als etwas der Vorsehung Ähnliches gefaßt, was die Schritte der Menschen auch gegen ihren Willen bestimmt. Ebenso erscheint es in der berühmten Stelle, in der Egmont ausdrücklich sich zu dem Dämonenglauben (an „die unsichtbaren Geister" IV, 2) bekennt, und die Goethe nach Wahrheit und Dichtung (B. 20 am Ende) bei seinem Abschied von Heidelberg der Freundin Demoiselle Delf zugerufen haben will: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unseres Schicksals leichtem Wagen durch; uns bleibt nichts, als mutig gefaßt, die Zügel festzuhalten und bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam." Dazu stimmen die Worte, mit denen Egmont später die Vorwürfe Ferdinands zurückweist (V, 4): „Es glaubt der Mensch sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen, und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksale gezogen." So lehnt er unter Berufung auf einen geheimnisvollen Determinismus die Verantwortung ab. Aber nicht im Handeln des Helden allein offenbart sich in der Tragödie das Dämonische; Goethe sagt (Dicht. u. Wahr. B. 20) ausdrücklich von dem Drama: „das Dämonische, das von beiden Seiten im Spiel ist, in welchem Konflikt das Liebenswürdige untergeht und das Gehaßte triumphiert" usw. Danach kann kein Zweifel sein, daß der Dichter sich auch in Egmonts Gegenspieler Alba das Dämonische wirksam dachte. In der Tat hat die Energie, mit der Alba rücksichtslos auf das eine Ziel hinstrebt, seinen König und damit sich selbst zum schrankenlosen Herrn der Niederlande zu machen, etwas Dämonisches. Auch hier sieht der Dichter unsichtbare Geister im Spiel, die den Gewaltmenschen, der ganz von seinem großen Ziele verblendet ist, einen andern Weg führen als er ahnt. Silva spricht hier die Gedanken des Dichters aus (IV, 2): „Ich fürchte, es wird nicht werden, wie er denkt. Ich sehe Geister vor mir, die still und sinnend auf schwarzen Schalen das Geschick der Fürsten und vieler Tausende wägen. Langsam wankt das Zünglein auf und ab; tief scheinen die Richter zu sinnen; zuletzt sinkt diese Schale, steigt jene, angehaucht vom Eigensinn des Schicksals, und entschieden ists." Unmittelbar darauf sehen wir, wie Alba diesen Eigensinn des Schicksals zum erstenmal zu fühlen bekommt. Das Ausbleiben Oraniens zerstört ihm seinen wohldurchdachten Plan und entlockt ihm den schmerzlichen Ausruf: „So zwingt Dich das Geschick denn auch, du Unbezwinglicher?" (IV, 2) und dabei vermag er kaum noch zu ahnen, welche Folgen das Entkommen gerade dieses Mannes für sein Vorhaben bedeutet, wie durch Oraniens Rettung tatsächlich die Befreiung der Niederlande in die Wege geleitet und damit seine eigene Aufgabe gescheitert ist. So erscheint das Dämonische im Drama von einer dem Menschen übelwollenden, feindseligen Seite, es drängt den Handelnden vorwärts mit der Macht eines unwiderstehlichen Schicksals und überrascht ihn dann durch einen unvorhergesehenen unglücklichen Ausgang.

### 3. Das Verhältnis zur Geschichte.

Goethe hatte zu dem Drama sorgfältige Quellenstudien gemacht: „Unter die einzelnen Teile der Weltgeschichte, die ich sorgfältiger studierte, gehörten auch die Ereignisse, welche die nachher vereinigten Niederlande so berühmt gemacht. Ich hatte die Quellen fleißig erforscht und mich möglichst unmittelbar zu unterrichten und mir alles lebendig zu vergegenwärtigen gesucht" (Dicht. u. Wahrh., B. 20). Die Quellen, welche der Dichter dabei benutzte, waren das Werk des römischen Jesuiten Famianus Strada de bello Gallico decades duae etc. MDCLI Moguntiae, namentlich die ersten sieben Bücher, und die niederländische Geschichte des Emanuel van Meteren nach des Verfassers eigener deutschen Übertragung (1604). Goethe hat diese Werke, in dem Streben, sich alles lebendig zu vergegenwärtigen, mit dem Auge des Dramatikers gelesen, die Situationen dramatisch gefunden und vor allem einen sie überragenden Helden, ein Seitenstück Götz und doch ein völlig neues Bild. „Höchst dramatisch waren mir die Situationen erschienen, und als Hauptfigur, um welche sich die übrigen am glücklichsten versammeln ließen, war mir Graf Egmont aufgefallen, dessen menschlich ritterliche Größe mir am meisten behagte. Allein zu meinem Gebrauch mußte ich ihn in einen Charakter umwandeln, der solche Eigenschaften besaß, die einen Jüngling besser zieren als einen Mann in Jahren, einen Unbeweibten besser als einen Hausvater, einen Unabhängigen mehr als einen, der, noch so frei gesinnt, durch mancherlei Verhältnisse begrenzt ist" (W. u. D. B. 20). Damit hat Goethe den Punkt berührt, indem er am stärksten von den Tatsachen abgewichen ist. Der Egmont der Geschichte war auch heiteren, sorglosen Gemütes, aber doch schon ein Mann von Jahren (geb. 1522), mit Sabine, einer Tochter des pfälzischen Kurfürsten, in glücklicher Ehe verheiratet und Vater von elf, zum Teil schon erwachsenen Kindern. Oranien suchte ihn in der Tat auf einer letzten Zusammenkunft vor der Ankunft Albas (in Willbroek) zur gemeinsamen Flucht zu bereden, aber Egmont blieb in Brüssel aus Rücksicht auf Frau und Kinder, weil er durch eine Flucht die Konfiskation seiner vorwiegend in den Niederlanden gelegenen Güter heraufbeschworen hätte. Einen so bejahrten und hausbacken denkenden Helden konnte der Dichter nicht brauchen; er mußte ihn verjüngen und von allen Rücksichten auf Vermögen, Weib und Kind befreien: „Als ich ihn nun so in meinen Gedanken verjüngt und von allen Bedingungen losgebunden hatte, gab ich ihm die ungemessene Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst, die Gabe, alle Menschen an sich zu ziehen (attrativa) und so die Gunst des Volks, die stille Neigung einer Fürstin, die ausgesprochene eines Naturmädchens, die Teilnahme eines Staatsklugen zu gewinnen, ja selbst den Sohn seines größten Widersachers für sich einzunehmen" (W. u. D. B. 20). Mit anderen Worten, er lieh dem Helden viele Züge von sich selbst, dem jungen Goethe von 1775. Noch in einem zweiten Punkt hat der Dichter, allerdings mit sehr schonender Hand, an den geschichtlichen Tatsachen geändert: er drängte die geschichtlichen Tatsachen auf

eine außerordentliche kurze Zeitspanne zusammen. Während sich die Ereignisse in der Dichtung innerhalb weniger Tage abzuspielen scheinen (vgl. oben S. 143), brauchten sie in Wirklichkeit nahezu zwei Jahre: Der Bildersturm August 1766, Albas Eintreffen August 1767, Flucht der Regentin Ende 1767; Hinrichtung Egmonts 5. Juni 1768. Die Gründe, aus denen der Dichter eine derartige zeitliche Zusammendrängung des Verlaufs beliebte, waren durch die Natur des Helden gegeben. Das Unheil, der jähe Wechsel in Egmonts Geschick, so wenig überraschend er dem Zuschauer kommen durfte, so rasch und plötzlich mußte er den Helden selbst treffen. Ihm durfte keine lange Zeit zur Besinnung gelassen werden, sonst würde er in unseren Augen nicht ein verblendeter Sohn des Glückes, sondern nur ein kurzsichtiger Tor sein; ein Donnerschlag, ein Sturmwind, ein einziger verfehlter Schritt mußte ihn nach seinen eigenen Worten (II, 2) „abwärts in die Tiefe stürzen".

### 4. Gestaltende Einflüsse.

Wie der Dichter in der Gesamtausgabe seiner Werke den Egmont unmittelbar hinter den Götz stellte, so hat er auch in Dichtung und Wahrheit die beiden Dramen aufs engste miteinander verknüpft, sowohl rein äußerlich, indem er selten das eine ohne das andere nennt (vgl. die Zitate oben S. 145 f.), als auch innerlich hinsichtlich der maßgebenden literarischen Einwirkung. In der Tat sind die beiden Goethischen Geschichtsdramen, wennschon zwischen der Vollendung des ersten (1773) und den Anfängen des zweiten (1775) Jahre liegen, „Zwillingsbrüder", denn auch der Egmont ist noch ganz unter dem vorbildlichen Einfluß des großen Briten entstanden: „Als ein Geschichtsbild, das sagt die Befragung Mösers und die zeitliche Zusammengehörigkeit mit dem Götz, ist die Dichtung angelegt, als das Leben eines bedeutenden Menschen in der Shakespearischen Dramenform, wie man sie damals auffaßte" (Th. Matthias, Einleitung zu Egmont). Allerdings erscheinen die Kühnheiten des Götz hier gemildert. Die Handlung ist einheitlicher, und im Wechsel des Schauplatzes (Götz 51, Egmont 13) sucht der Dichter ebenso Maß zu halten, wie er die Ereignisse zeitlich zusammengezogen hat. Gleichwohl bleibt die Form noch immer sehr locker und genügt in keiner Weise den Anforderungen des strengen Klassizismus. Eine weitere Folge dieser lockeren Komposition nach Shakespearischem Muster ist die mangelnde Konzentration der Handlung, die hier infolge der Beschränkung in der Anzahl der Szenen noch stärker hervortritt als im Götz: „Die ersten vierthalb Aufzüge sind nicht die fest ineinander greifenden Glieder einer engverketteten Handlung, sondern eine lose Reihe von Bildern, in deren Zwischenräume fällt, was Handlung heißt" (Matthias, a. a. O.). Gleichzeitig ist aber auch im Egmont noch die Nachwirkung der Sturm- und Drangideen ohne Mühe erkennbar; das Freiheitsstreben, der Kampf des Individuums gegen die sozialen Mächte in Staat und Gesellschaft, ist in beiden Dramen das Leitmotiv. Götz und Egmont sind „beide edle Männer, die im Kampfe mit schlimmen Staatsgewalten zugrunde gehen.

‚Freiheit!‘ ist beider letztes Wort im Kerker. Aber während Götz die Freiheit erstrebt, die bestehenden Zustände durch selbstherrliches Eingreifen zu bessern, begnügt sich Egmont mit der Freiheit, innerhalb der verbrieften Rechtsordnung in gewohnter Weise fortleben zu dürfen, oder mit anderen Worten: er kämpfte nur gegen die Verschlechterung des Bestehenden. Egmont ist also ungleich konservativer als Götz, wie Goethe selber inzwischen ungleich konservativer geworden ist“ (Bielschowsky S. 328). Vgl. auch M. Morris Einleitung zu Egmont: „Der Stoff des Egmont ist mit dem des Götz recht innerlich verwandt. In beiden erscheinen germanische Menschen des 16. Jahrhunderts im Kampfe mit einer von außen sich aufdrängenden, zentralisierenden Gewalt, die ihnen verwehrt, in den herkömmlichen Formen von Recht und Billigkeit zu leben. Im Götz steht der römische Kaiser, das römische Recht, der römische Bischof, im Egmont der spanische König, der Absolutismus, die Inquisition gegen die herkömmlichen freien Lebensformen. In beiden Dramen verkörpert sich der Widerstand des germanischen Geistes gegen diesen von außen hereindringenden Zwang in der Gestalt eines Edelmannes, der unterliegend als Sieger erscheint, weil sein Beispiel den Nachkommen nicht verloren sein wird.“ So zeigt der Egmont dieselben Ideen und Wünsche, nur in reiferer, abgeklärterer Form, wie der Götz. — Im einzelnen zeigt sich der Einfluß Shakespeares namentlich in der Rede Vansens (II, 1; nach dem Muster von Julius Cäsar III, 2); auch in der Vision am Ende (V, 5) hat man eine Anlehnung an Shakespeare, und zwar an das Drama „König Heinrich VIII.“ (IV, 2) finden wollen.

### 5. Aufnahme und Wirkung.

Die Aufnahme, die das Drama im Weimarer Freundeskreise fand, entsprach nicht Goethes Erwartungen: sie war lau.. Man stieß sich ebenso an der lockeren Form wie an verschiedenen Einzelheiten, namentlich der Vision am Schluß. „Schon die ersten Briefe aus Weimar über Egmont enthielten einige Ausstellungen“, notiert der Dichter Dezember 1787 enttäuscht in sein römisches Tagebuch und sucht sein Werk zu rechtfertigen. Aber auch die große Masse des Publikums verhielt sich nach dem Erscheinen des Werkes ziemlich teilnahmlos. Die Ursache liegt einmal in dem Gegensatz, in dem das Drama„ noch ein Ausläufer der Sturm- und Drangzeit, zu der früher vollendeten und unmittelbar vorher (1787) erschienenen Iphigenie stand. Gegenüber einem derartig klassizistisch strengen Werke mußte der Egmont den Freunden wie ein Rückschritt erscheinen. Zu einer unmittelbar fortreißenden Wirkung auf die große Masse aber war das handlungsarme Drama mit seinem feinen Stimmungsgehalt überhaupt nicht geeignet. „Ich glaube, der Egmont wird gleich gespielt werden. Wenigstens hier und da!“ hatte der Dichter 1787 hoffnungsfreudig an einen Freund geschrieben, auch darin sollte er sich täuschen. Die erste Aufführung fand am 31. März 1791 in Weimar statt, aber ohne besonderen Erfolg. Darauf übernahm es Schiller in Goethes Auftrag 1796, eine Bühnenbearbeitung des Stückes herzustellen, und obschon er dabei, nach

Goethes Meinung mit „grausamer Gewalttätigkeit" verfuhr, hat sich das Stück doch in dieser Bearbeitung die Bühne erobert. Schiller selbst hat bekanntlich in einer berühmten Rezension, die noch in demselben Jahr wie das Drama erschien (1788), und durch die er die Aufmerksamkeit Goethes auf sich zu lenken suchte, an dem Drama eine ebenso freimütige wie scharfe Kritik geübt. Er betont die Schwäche der Handlung, sieht die Stärke des Stückes in der Zeichnung der Charaktere und bestimmt es daher als Charakterdrama. Kann man ihm in dieser allgemeinen Beurteilnng nur beipflichten, so schießt er dagegen weit über sein Ziel hinaus, wenn er die unverwüstlich heitere Sorglosigkeit Egmonts tadelt (II, 2; Verkennung des dämonischen Zuges), den opernhaften Schluß bemängelt (s. oben S. 127) und dem Dichter seine Abweichung von der Geschichte vorwirft. In diesen Punkten wurde er der so ganz anders gearteten Dichterpersönlichkeit Goethes nicht gerecht; gleichwohl sind die Verdammungen Schillers bis in die neueste Zeit hinein vielfach nachgesprochen worden. Die schönste Ehrenrettung für den so stark angefeindeten Schluß des Dramas hat Beethoven geliefert, indem er „aus Liebe zu Goethes ihn glücklich machenden Dichtungen" im Jahre 1810 seine herrliche Musik für die Visionsszene schrieb. Es ist aber auch sehr bezeichnend, daß Schiller selbst gerade vom Egmont, wie kaum von einem anderen Stücke, für seine eigene dramatische Tätigkeit gelernt hat. Er selbst hat das zugestanden in einem Brief an Körner (April 1796, nach der Bühnenbearbeitung des Egmont): „Gearbeitet habe ich unter diesen Umständen freilich nichts für meinen eignen Herd, aber der Egmont ist mir für meinen Wallenstein keine unnützliche Vorbereitung gewesen." Eine große Anzahl der Berührungspunkte zwischen den beiden Dramen Egmont und Wallenstein hat Th. Matthias in seiner Einleitung zu Egmont zusammengestellt. „Wallenstein ist der Abgott des Lagers, nicht Kaiser Ferdinand, um den sich die Soldaten und Generäle so wenig kümmern, wie die Brüsseler um König Philipp, statt dessen sie sich Egmont lieber gleich zum Regenten wünschten. Wie dort aus dem Bilde des ‚Vogelschießens vor Brüssel' kennen wir hier den Helden schon vor seinem Auftreten aus dem des Lagers vor Pilsen. Die Schilderung der Wallensteiner im Munde des Zweiten Jägers und das Reiterlied klingen wie Variationen über das Thema der Worte Egmonts im V. Aufzug: ‚Da eilt' ich fort, sobald es möglich war, und rasch aufs Pferd mit tiefem Atemzuge. Und frisch hinaus, da wo wir hingehören! ins Feld, wo aus der Erde dampfend jede nächste Wohltat der Natur und durch die Himmel wehend alle Segen der Gestirne uns umwittern; ... wo wir die Menschheit ganz und menschliche Begier in allen Adern fühlen; wo das Verlangen, vorzudringen, zu besiegen, zu erhaschen, seine Faust zu brauchen, zu besitzen, zu erobern, durch die Seele des jungen Jägers glüht; wo der Soldat sein angeborenes Recht auf alle Welt mit raschem Schritt sich anmaßt und in fürchterlicher Freiheit wie ein Hagelwetter durch Wiese, Feld und Wald verderbend streicht.' ‚Trommeln und Pfeifen, kriegerischer Klang!' hebt der Rekrut des Lagers an, wie Klärchen: ‚Die Trommel gerühret, das Pfeifchen gespielt!' Oktavios Sohn be-

kennt noch dem stürzenden Wallenstein, was alles er ihm gewesen, wie Ferdinand dem zum Tode schreitenden Egmont sein ihm längst gehörendes Herz erschließt. Die Gräfin Terzky bittet für Wallensteins Diener, wie Egmont für seine Leute sorgt. Der beiden Dichtungen gemeinsame Grundgedanke des Dämonischen findet sogar recht ähnlichen Ausdruck. ‚Es glaubt der Mensch', sagt Egmont zu Ferdinand, ‚sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen, und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksal gezogen'; und Buttler in ‚Wallensteins Tod' IV, 8 beruhigt sich und Gordon ähnlich: ‚Es denkt der Mensch die freie Tat zu tun. Umsonst! Es ist das Spielwerk nur der blinden Gewalt, die aus der eigenen Wahl ihm schnell die furchtbare Notwendigkeit erschafft!'"

## D. Zur unterrichtlichen Behandlung.

Die Berechtigung der didaktischen Behandlung dieses Dramas ist, soweit wir sehen, nicht ernstlich angefochten worden; sie ist auch für uns unzweifelhaft. Das Drama nimmt eine bedeutsame Stelle innerhalb der dichterischen Entwicklung Goethes ein (eine Zwischenstellung zwischen Götz und Iphigenie). Die geschichtliche Welt versetzt an sich in eine hochbedeutsame Epoche, deren nähere Kenntnis besonders fruchtbar deshalb ist, weil diese Epoche zwei Zeitalter zugleich kennen lehrt: sie berührt sich aber auch vielfach mit dem sonstigen den Schülern der oberen Klassen vorgeführten Gedankenkreise (das Reformationszeitalter; Götz von Berlichingen, Schillers Don Carlos und Abfall der Niederlande). Die in dem Drama dargestellten psychologischen Probleme machen es zum zweiten Gliede in der aufsteigenden Reihe Götz, Egmont, Iphigenie, und setzen es auch in eine gewisse Beziehung zu Schillers Wallenstein.

Ziemlich früh schon hat man dieses Drama für die Lektüre in Sekunda beansprucht. Während noch Hiecke (der deutsche Unterricht S. 109) es in den Primalesestoff einreiht, hat schon Laas (der deutsche Unterricht S. 268) es neben Götz für Untersekunda angesetzt und zwar ausschließlich als Privatlektüre. Dieser Meinung ist W. Herbst (d. nhd. Literatur auf der obersten Stufe der Gymnasial- und Realschulbildung, Gotha 1879, S. 28) beigetreten. Dagegen will R. Lehmann (der deutsche Unterricht S. 202) Egmont als Klassenlektüre in Untersekunda behandelt wissen, weil er hierfür „eine Fülle fruchtbarster Gesichtspunkte" biete und „besonders geeignet" sei, dem Schüler die ersten dramaturgisch-technischen Begriffe zu vermitteln. Die letztere Eigenschaft möchte ich bezweifeln. So regelmäßig der Bau des Stückes an sich ist, so wenig erscheint mir das Drama wegen seiner schwachen Handlung und der damit verbundenen technischen Mängel als Typus und Grundlage zur Herausstellung der dramaturgisch-technischen Begriffe für die Jugend passend. Hierfür haben wir an den Lessingschen Dramen die unvergleichlichen Muster. Doch bleibt auch ohnedies noch genug, um die Klassenlektüre des Dramas in Untersekunda fruchtbar zu machen.

III.

# Iphigenie auf Tauris.

Ein Schauspiel.

Ausgaben: Goethes Iphigenie in vierfacher Gestalt. Hrsg. v. J. Baechtold 2. Ausg. Freiburg i. B. 1888.

Erläuterungen: von H. Düntzer, 5. Aufl. 1888, P. Klaucke, Berlin 1888, M. Evers, Leipzig 1888, Wieck in C. Gude's Erläuterungen deutscher Dichtungen Bd. II., Wohlrab (Berlin 1903), vgl. auch G. Wendt: „Erläuterung von Goethes Iphigenie in Prima" in „Didaktik und Methodik des deutschen Unterrichts" (München 1905) S. 74—82; ferner die erklärenden Ausgaben von H. Vockerat (Paderborn 1880), von Stephan Waetzoldt (Bielefeld u. Leipzig 1909) und von H. Morsch. (Leipzig 1909).

Programme: O. Henke: Zu Goethes Iph. Mühlheim a. Ruhr 1880; R Hiecke, Gang der Handlung in G.s Iph., Zeitz 1834; R. Koepke, zu G.s Iph., Progr. Charlottenburg. G. 1870; H. Stier, Orests Entsühnung, Progr. Wernigerode G. 1881; W. Wittich: Über Euripides Iph. und Goethes Iphigenie, Kassel 1888. Buttmann: Goethe als Vermittler des Altertums. Prenzlau 1849. E. Schunk: G.s Iph. und das gleichnamige Stück des Euripides, Paderborn 1891 u. 1892.

Aufsätze und Einzelschriften: F. Frädrich: Hat Goethes Orest die Ermordung des Vaters auf göttl. Befehl an der Mutter gerächt? Z. f. d. d. U. XI, 1897, S. 598f.; A. Althaus, ebd. XII, 1898, S. 209ff.; Rachel, ebd. S. 212ff. u. Frädrich, ebd. S. 392ff.; O. Jahn in den „Populären Aufsätzen aus der Altertumswissenschaft", Bonn 1868; H. F. Müller, G.s Iph., ihr Verhältnis zur griechischen Tragödie und zum Christentum, Heilbronn 1882; A. Matthias, Deutsches Christentum und griechisches Heidentum in G.s Iph. (Aus Schule, Unterricht und Erziehung, München 1901, S. 333ff.); U. Zernial, Der Bau von G.s Iphigenie auf Tauris (Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht, 12. Jahrg. 1898, S. 278ff.); J. Rost, Bemerkungen zur Behandlung der G.schen Iphigenie auf Tauris im Unterricht und im Aufsatz (ebd. 11. Jahrg. 1897, S. 417ff., 481ff.): Ritter, G.s Iph., vom Standpunkte des erziehenden Unterrichtes aus betrachtet (in den Jahrb. des Vereins f. wissensch. Pädagogik XVIII, 1886, S. 241—305); Kuno Fischer, G.s Iph., Festvortrag. 2. Aufl. Heidelberg 1888. H. Morsch: Goethe und die griech. Bühnendichter. Berlin 1888. H. Grimm, Weltcharaktere: I. Iphigenie (Fragmente, Berlin 1900, I, S. 30ff.); Heinzelmann, G.s Iph., Vortrag, Erfurt 1895; H. Wickerhauser, eine methodisch-ästhetische Skizze im Anschlusse an G.s Iph., Marburg 1897; H. Morsch, Aus der Vorgeschichte von Goethes Iphigenie (Vierteljahrschrift f. Lit.-Gesch. Bd. 4, 80ff.).

## A. Zur Darbietung.

### 1. Aufzug.

#### a) Die Handlung.

Aus dem Tempel Dianens heraus in den alten heiligen Hain, der den Tempel schützend umgibt, tritt die Priesterin und klagt der stummen Natur ihr Leid. Manches Jahr schon weilt sie in der Fremde, aber noch immer

fühlt sie sich verlassen und einsam. Selbst das Heiligtum der Göttin erfüllt sie noch täglich mit immer neuem Schauder; sie kann hier nicht heimisch werden. All ihr Sehnen geht nach den fernen Lieben jenseits des Meeres, und am liebsten weilt sie am Strande, bald sehnsuchtsvoll hinausspähend, bald von der griechischen Heimat träumend, nach der sie sich in Heimweh verzehrt. Diese herbe Klage wirkt um so ergreifender, als sie gedämpft wird durch die fromme Ergebenheit, mit der sich die Heimwehkranke müht, ihr unglückliches Loos als göttliche Schickung hinzunehmen. Nicht die Götter macht sie für ihr Unglück verantwortlich, sondern die eigene Schwäche, die angeborene natürliche Schwäche der Frau. Dem Weibe ist nach ihrer Meinung von der Natur nur ein enges Gebiet gesteckt, auf dem es freudig schaffen und glücklich sein kann: die Familie. Des Familienschutzes beraubt, in die Ferne gerissen, wird das Weib elend und unfrei, auch wenn es, wie sie selbst, in die Hände eines edlen Mannes gegeben ist. Selbst der heilige Tempeldienst befriedigt sie nicht, weil sie ihn gegen ihren Willen, auf Befehl des Königs Thoas tun muß; sie erblickt darin nur eine Fessel, die sie an der Rückkehr in die Heimat hindert. Ihr frommes Gemüt fühlt sich durch diesen Zwiespalt doppelt bedrückt, ist doch Diana in ganz besonderer Weise ihre Schutzgöttin, die, mit übermächtiger Hand eingreifend, ihr Leben gestaltet und sie für diesen Dienst bestimmt hat. Denn nachdem die Göttin zuerst von Iphigeniens Vater Agamemnon das blutige Opfer der Tochter gefordert hatte, war sie noch im letzten Augenblicke rettend eingeschritten und hatte das Mädchen vor dem Opfermesser nach diesem weltabgelegenen Heiligtum geflüchtet. Seitdem nährt Iphigenie im Stillen die Hoffnung auf eine zweite Rettungstat der Göttin, und in heißem Gebet fleht sie zur Göttin um Befreiung aus dieser weltabgeschiedenen Fremde und um Rückkehr in die Heimat (1. Auftr.).

Im Auftrag des Königs naht Arkas und meldet in gemessenen Worten die Rückkehr des Königs von dem siegreichen Feldzug und seinen bevorstehenden Besuch im Heiligtum. Über den Zweck dieses Besuches spricht er zunächst gar nicht, lenkt aber allmählich mit kunstvoller Rede darauf hin. An Iphigeniens Antwort, die Göttin sei bereit, ein „willkommenes“ Opfer gnädig anzunehmen, anknüpfend, bedauert er, daß die Haltung der Priesterin selbst zu einem freudigen Empfang so wenig passe. Schon so lange er sie kenne, zeige sie immer denselben gramvollen Blick und eine ernste Verschlossenheit, die jede freundliche Aussprache unmöglich mache. Die Priesterin sucht sich durch den Hinweis auf das ihr widerfahrene grausame Schicksal zu rechtfertigen. Ohne ihre Schuld sei sie infolge eines „fremden Fluches“, in zarter Jugend den Ihren entrissen worden; dadurch sei alle Freudigkeit in ihr erstorben. Aber Arkas läßt diesen Einwand nicht gelten; er sieht in ihrer unfrohen abweisenden Haltung Undank und erinnert sie an die freundliche und ehrenvolle Aufnahme, die sie hier bei dem fremden Volke und seinem Fürsten gefunden habe, und die sie schlecht vergelte. Auch die Entschuldigung Iphigeniens, daß der ihr zugefallene Beruf an ihrem Mißmut mit Schuld trage, da er ihr Leben nicht ausfülle und sie zur träumerischen

Untätigkeit zwinge, weist Arkas zurück, indem er ihr vorhält, wieviel sie seit ihrer Ankunft für Land und Herrscher getan hat. Sie habe den alten grausamen Brauch, daß jeder Fremdling als Opfer an Dianens Altar fiel, von Jahr zu Jahr mit sanfter Überredung aufgehalten und die vom Tode befreiten Gefangenen in ihr Vaterland zurückgesandt. Sie habe durch ihre Gebete zu Diana dem Heere Sieg auf Sieg verschafft und schon durch ihre weibliche Gegenwart den Sinn des Königs milde und heiter gestimmt, so daß ein tausendfältiger Segen durch ihren Einfluß auf das Volk herniedergeströmt sei. Nachdem er ihr auch seine persönliche Treue und Ergebenheit versichert hat, rät er ihr, dem König bei der bevorstehenden Zusammenkunft freundlich zu begegnen und läßt durchblicken, daß der König, der durch den Verlust seines Sohnes vollends verwaist sei, die Absicht habe, sie zu seiner Gemahlin zu erheben. Iphigenie, die schon wiederholt einem derartigen Antrag des Königs mühsam ausgewichen ist, zeigt sich aufs tiefste erschrocken und befürchtet eine Gewalttat des Königs, doch Arkas beruhigt sie und ermahnt sie, dem König vor allem Vertrauen zu schenken. Der König empfinde es als eine Kränkung, daß sie ihm ihre Herkunft verschweige. Durch eine offene Mitteilung ihrerseits werde sie den Unmut des Königs entwaffnen und zugleich eine Dankespflicht abtragen. Allerdings fürchte er, daß sich der König damit nicht zufrieden geben werde; es scheine sein fester Entschluß, Iphigenie zu besitzen, und sie möge es sich reiflich überlegen, ehe sie sich durch eine hartnäckige Weigerung ins Unglück stürze. Welche Maßregeln es sind, die der König für den Fall einer Weigerung Iphigeniens beschlossen hat, spricht der diplomatische Arkas nicht aus, er begnügt sich, Iphigenie zu warnen; zur weiteren Aussprache bleibt auch schon deshalb keine Zeit, weil der König bereits naht. Arkas empfiehlt sich mit der nochmaligen Aufforderung, dem König freundlich und vertrauensvoll zu begegnen, und Iphigenie bleibt gefaßt, obschon sorgenvoll zurück, die wenigen Augenblicke, die ihr bleiben, zur raschen Überlegung benutzend (2. Auftritt).

Thoas, von der Priesterin mit Heil und Segenswünschen empfangen, geht im Gegensatz zu seinem Vertrauten geradeswegs auf sein Ziel los und bietet ihr, nachdem er seine Vereinsamung geschildert hat, Hand und Thron an. Iphigenie weicht einer direkten Antwort aus und äußert nur ihre Beschämung und Bestürzung, daß der König ihr, einer Unbekannten und Flüchtigen, ein so großmütiges Anerbieten mache. So drängt sie den König geradezu zu einer Beschwerde darüber, daß ihm ihre Herkunft bisher verschwiegen worden sei. Wie das Folgende zeigt, geschieht das in bewußter Absicht; sie ist entschlossen, dem König ihre Herkunft zu enthüllen, weil sie in der fluchbeladenen Geschichte ihres Hauses ein Mittel zu finden hofft, um den König von seiner Werbung abzuschrecken. Dem entsprechend entschuldigt sie ihr bisheriges Schweigen damit, daß sie gefürchtet habe, durch ein offenes Bekenntnis die hier gefundene Zufluchtsstätte wieder zu verlieren und in neues Elend hinausgestoßen zu werden, ehe die Zeit ihrer Verbannung abgelaufen und die Möglichkeit einer frohen Heimkehr ihr von den Göttern bereitet wäre. Gerade der letzte Zusatz, so nebensächlich er hier im

Zusammenhang klingt, enthält, wie die Eingangsszene dargetan hat, die tiefsten Herzenswünsche Iphigeniens, die für die Werbung des Königs das größte Hindernis bilden. Der König aber ahnt die Tiefe dieser Heimatsgefühle Iphigeniens nicht. Zudem macht die Nachricht von der Verwünschung, die über Iphigenien liegt, auf ihn einen ganz anderen Eindruck, als Iphigenie erwartet hatte; er kennt die Priesterin doch zu gut, als daß er an eine persönliche Schuld derselben glaubte, es kann nur ein objektives Verhängnis sein, was sie aus dem Hause gerissen hat und von der Heimat fernhält. So glaubt er gerade in diesem Verhängnis eine göttliche Begünstigung seiner Werbung zu sehen, und seines Erfolges schon halb sicher, läßt er sich zu dem Versprechen hinreißen, daß er von seiner Werbung zurücktreten wolle, wenn sie noch Hoffnung habe auf Rückkehr in die Heimat und in den Schoß ihrer Familie, daß er aber anderenfalls auf seiner Werbung bestehe. Infolge dieser Zusage fühlt sich Iphigenie sicher und enthüllt ihm nun schrittweise die Schicksale ihres Hauses, indem sie, immer noch von dem Bestreben geleitet, dem König die Werbung zu verleiden, die Nachtseiten ihrer Familiengeschichte besonders betont. An die Spitze stellt sie in lakonisch wirkungsvoller Kürze die Abstammung von dem titanischen Stammvater, von dessen grausigem Geschick selbst die Barbaren Kunde hatten („vernimm! ich bin aus Tantalus Geschlecht!"); dann folgen die Greueltaten seiner Nachkommen, mit solch gewissenhafter Anschaulichkeit ausgemalt, daß selbst dem König des Schlimmen zu viel wird und er abwinkt. Aber der von Iphigenie erhoffte Erfolg bleibt aus. Gerade die wilden Greueltaten der Vorfahren lassen dem König die strenge Reinheit der Priesterin in doppelt hellem und seltsamem Lichte erscheinen, und als er nun ihr persönliches Schicksal erfährt, erneuert er der Königstochter den vorher gemachten Antrag. Dem gegenüber weist Iphigenie darauf hin, daß sie nicht eigenmächtig handeln dürfe, daß allein die Göttin über ihr Tun zu bestimmen habe, die ihr diesen Schutzort ausgesucht habe und die ihr ein Zeichen geben werde, wenn sie bleiben solle. Als der König davon nichts wissen will, erinnert sie ihn an sein vorhin gegebenes Versprechen und bittet ihn, sie auf schnellen Schiffen in die Heimat zu senden. Nun erst fühlt der König den tiefsten Grund ihrer Weigerung und zugleich erkennt er, daß er nichts zu hoffen hat, daß die bisherigen Gründe der Priesterin, ihre Besorgnis wegen des auf ihrer Familie lastenden Fluches und wegen der Einwilligung der Göttin nur Ausflüchte waren. In jähem Zorn schäumt der in seiner Erwartung getäuschte auf und schmäht sie und das ganze weibliche Geschlecht. Vergebens sucht Iphigenie, die zu spät erkennt, daß sie zu viel von ihren Gefühlen verraten hat, den Aufgebrachten zu besänftigen. Er empfindet ihre Weigerung als eine persönliche Kränkung, als eine Zurücksetzung des „erdgeborenen Wilden" gegenüber der vornehmeren griechischen Heimatwelt, und rächt sich, indem er der Priesterin den alten wilden Brauch, den sie bisher von Jahr zu Jahr mit sanfter Überredung aufgehalten (I, 2), zu üben befiehlt: daß jeder Fremdling, der das Ufer betritt, als Opfer der Diana getötet werde. Auf diese Weise will er die Stolze demütigen und sich zugleich von ihrem Einfluß

innerlich freimachen. Noch einmal versucht Iphigenie mit freundlicher Überredung, ihn von dem Befehle abzubringen, der König bleibt unerbittlich und kündigt ihr an, daß sie unmittelbar mit dem Vollzug beginnen müsse, da man in den Höhlen des Ufers zwei Fremde gefunden habe, die als erstes Opfer fallen sollen. Er geht, sie zu senden (3. Auftritt.)

In ihrer Herzensangst wendet sich Iphigenie abermals an Diana, ihre Retterin, und fleht sie um Hilfe für die unglücklichen Opfer, wie für sich selbst, damit ihre Hände rein bleiben von Blut. Ihre weiche Seele empfindet die anbefohlene Tötung als Mord und könnte niemals über eine solche Tat hinwegkommen. Denn es ist der Götter Wille gar nicht; hat sie es doch an sich selbst erfahren, daß die Götter den Opfertod eines Menschen nicht wünschen und sogar mit ihrer Hilfe bereit sind, das bedrohte Leben zu schützen. So schöpft sie aus ihrer eigenen göttlichen Rettung Trost und Hoffnung auch für ihre jetzige unglückliche Lage. Die Göttin kann das blutige Opfer nicht geschehen lassen; sie, die alles sieht, das Vergangene und Künftige, wird auch Mittel finden, die blutige Grausamkeit, die hier in ihrem Namen und zu ihren Ehren geschehen soll, zu verhindern (4. Auftritt).

b) **Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.**

1. Auftritt. Ein Monolog als Eingangsakkord. Die wesentlichsten Elemente in dem Charakter und in der Persönlichkeit Iphigeniens, aus welchen sich später die Handlung aufbaut, werden gegeben: ihre Sehnsucht nach der Heimat, ihr religiöser Sinn, ihre fromme weibliche Ergebung und in derselben gläubige Hoffnung auf Rettung.

Beiträge zur Vorgeschichte der Iph. (des größten Königs verstoßene Tochter, in der Göttin heiligen, sanften Arm genommen und durch sie gerettet, dient sie ihrer Retterin, doch mit stillem Widerwillen); ihre Stellung dem Thoas gegenüber: sie fühlt sich von ihm, dem „edlen Mann", in „ernsten, heiligen Sklavenbanden", das ist im Tempeldienst der Diana, festgehalten; Hinweisung auf ihre Familie, ihren Vater, den göttergleichen Agamemnon, die Mutter Klytämnestra, die Schwester Elektra und den Bruder Orest. Besonders betont ist ihr inniges Verhältnis zum Vater, der mit ihr „sein Liebstes zum Altar brachte". — Einzelnes: V. 21 „Mitgeborene" = Geschwister. — V. 41. Von Trojas umgewandten Mauern = nach der Zerstörung Trojas.

2. Auftritt. Die allgemeine Situation: der König ist mit seinem Heere aus einem Feldzuge siegreich heimgekehrt; er unternahm ihn (s. 3. Auftr.), um den Tod seines Sohnes, der durch das Schwert der Feinde fiel, zu rächen, und zerstörte auf ihm das feindliche Reich. Der Tag der Siegesfeier (Zeitbestimmung) soll zugleich der Tag der erneuten und entscheidenden Brautwerbung werden, welcher Iph. bisher oft mühsam ausgewichen war. Auf diese Brautwerbung bereitet Arkas die Jungfrau vor. Das Gespräch liefert in Bestätigung des ersten Auftrittes den Beweis, wie fremd und unnahbar Iphigenie tatsächlich dem Skythenvolke gegenübersteht. Selbst ihre Person ist allen noch ein Geheimnis. Doch erfahren wir als

weiteren Beitrag zur Vorgeschichte Ausführliches über Iphigeniens veredelnde Wirkung auf die Skythen.

Erweiterung und Vertiefung des Charakters der Iphigenie als einer vornehmen und stolzen Natur, die sich schweigend in das Geheimnis ihres Grames hüllt.

Weitere Beiträge zur Charakterisierung des Königs: zuvor schon ein weiser und tapferer König, ist er durch den Einfluß der Iph., welcher er Ehrfurcht und Neigung entgegenträgt, auch ein milder Herrscher geworden; aber er ist zum Trübsinn geneigt, seit dem Tode des Sohnes vereinsamt und ohne Erben, und er beklagt diese Vereinsamung nicht nur im Hinblick auf die eigene Person und ein „einsam hilflos Alter", sondern auch in der Sorge für sein Volk und dessen Zukunft („die Gefahr verwegenen Aufstandes"). Von kurzer Rede, aber geraden Sinnes, „eine große Seele", empfindet er tief die Zurückhaltung der Iph. als einen Mangel an Vertrauen und als einen Undank, ist aber auch fest und unbeweglich, den einmal gefaßten Entschluß unaufhaltsam zu vollenden.

Arkas erweist sich durch seine kluge Lenkung des Gesprächs und die ganze Art, wie er sich seines schwierigen Auftrages entledigt, als gewandter Hofmann. Aber seine redliche Ergebenheit gegen die Priesterin (V. 151) ist nicht nur höfische Phrase. Er versteht es, ihr gegenüber ehrerbietige Rücksichtnahme mit eindringlicher Offenheit zu vereinen, und sucht als ehrlicher Makler ebenso seinem Herrn wie der Priesterin zu dienen.

Durch die angekündigte Werbung des Königs wird der Grund zum äußeren Konflikt gelegt. Gefährdung der Iph., wenn sie der Werbung des Königs Folge gibt, in welcher sie selbst die schrecklichste von allen Bedrohungen sieht: Vernichtung aller Hoffnungen auf glückliche Heimkehr; Gefährdung ebenso, wenn sie die Werbung zurückweist: Ausblick auf einen „harten Schluß", der in diesem Falle unaufhaltbar droht, und auf einen Ausgang, der ihr „Entsetzen und zu späte Reue bringen werde". Der Konflikt wird aber auch zu dem innerlichsten, weil die Gewährung des Wunsches des Thoas Vernichtung ihrer eigenen sehnlichsten Wünsche bedeutet, die Nichterfüllung dessen, was sie im Gebet (Auftr. 1 Schl.) so flehentlich erbeten hatte, weil anderseits die Nichtgewährung Undank für das vom König so edel ihr entgegengebrachte Vertrauen in sich schließt (Ark.: „so darf ich dich auch wohl undankbar nennen" . . . „Drum bitt' ich dich, vertrau' ihm, sei ihm dankbar"). — „Die erste Szene war lyrisch, diese ist dramatisch. Iphigeniens Kampf beginnt. Ein dunkles Ahnen ihrer Lebensaufgabe veranlaßt sie mehr als klar erkannte Gründe, sich nicht in Tauris zu binden. Sie folgt als Weib ganz ihrem Gefühl" (Waetzold).

Einzelnes. V. 60f.: „wir sind bereit, sie würdig zu empfangen" usw. Worte priesterlicher Hoheit; in der vollen Würde ihres priesterlichen Berufes tritt sie dem Boten des Königs, wie nachher diesem selbst entgegen. — Die wiederholte Hinweisung auf das geheimnisvolle und verschlossene Wesen der Iph. V. 65f. und auf das Dunkel ihrer Herkunft V. 177f. wird zu einer Vorbereitung auf die in der folgenden Szene gegebene Aufdeckung

dieses Geheimnisses, die Wiedererkennung (ἀναγνώρισις). Man beachte die häufige und mannigfaltigste Verwendung dieses poetischen Mittels in der ganzen Dichtung. — „Ein fremder Fluch" (V. 84). Dunkle Hinweisung auf ihr unverschuldetes Unglück; sie hat für anderer Schuld gebüßt. — „Der Skythe setzt ins Reden keinen Vorzug." „Der König kennt nicht die Kunst, ein Gespräch langsam, fein zu lenken" usw. V. 164. Charakteristischer Unterschied im Gegensatz zu den redegewandten Hellenen; die kurze Redeweise der Skythen war bei den Griechen sprichwörtlich. — „Ein edler Mann wird durch ein gutes Wort der Frauen weit geführt." V. 213. Dies Wort wird sich am Schluß des Dramas in anderer ungeahnter Weise erfüllen. — V. 218 „ich wünsche mir, daß ich dem Mächtigen, was ihm gefällt, mit Wahrheit sagen möge". In ihrem Seelenkampf bekennt sich Iphig. zu dem sittlichen Ideal der Wahrhaftigkeit, aber zugleich betont sie auch, wie schwer sich dieses Ideal oft mit der klugen Rücksicht auf die Mächtigen der Erde vereinigen läßt.

3. Auftritt. Die Hauptbestandteile und die Gliederung der Szene. Als Eingang (1) ein Gebets- und Segenswunsch der Priesterin und die Brautwerbung des Thoas mit kurzer Begründung; als Kernstück (2) die Ablehnung der Werbung von seiten der Iph. mit ausführlicher Begründung; zum Ausgang (3) der Beschluß des Thoas als Antwort auf die Entscheidung der Iph., die Menschenopfer wieder einzuführen.

1. Ein Gebets- und Segenswunsch, dargebracht in voller priesterlicher Hoheit, inhaltsreich und gewichtig auch der Form nach (das Polysyndeton: Sieg und Ruhm und Reichtum und das Wohl usw.), Teilnahme und Zurückhaltung in gleicher Weise ausdrückend. Der Wunsch stellt die königlichen Güter in den Vordergrund, faßt in diesem Sinne auch das einzelne: Ruhm, Reichtum, das Wohl der Seinigen, d. h. der Untertanen, auf, betont in der Zusammenfassung der sonstigen Fülle von Wünschen das Beiwort „fromm" (zur Abwehr des „harten Schlusses", auf welchen Arkas vorbereiten sollte) und kehrt zu des Königs Herrscherstellung zurück. — Die Werbung des Thoas. Flüchtig berührt er die beiden ersten Wünsche der Priesterin, Ruhm und Reichtum, geht auch über die königliche Stellung schnell hinweg, faßt das „Wohl der Seinigen" enger, nämlich als ein Wohl in seinem Hause, weist auf die Verödung desselben und auf die Folge dieser Verödung für sein Reich hin und bahnt sich damit schnell den Weg zu dem Ziele seiner Rede, der Werbung. Persönliches (seine schweren Lebenserfahrungen, das Mitleid, welches seine Vereinsamung teilnehmenden Herzen abnötigt, der einstige Anteil Iph.s „an seinen tiefen Schmerzen") und Unpersönliches (die Sorge für sein Volk, die auch in der Fassung der Werbung selbst — „zum Segen meines Volks und mir zum Segen" — nachdrücklich zum Ausdruck kommt) verbinden sich in seiner Begründung. Der Eindruck, den das erste Auftreten des Königs macht, entspricht der früher gegebenen Charakteristik: eine edle Natur, ein tiefes Innenleben, selbst eine gewisse Verwandtschaft des gramerfüllten Seelenzustandes des Vereinsamten mit demjenigen der Iph., ein um das Wohl seines Volkes ernst besorgtes Gemüt.

2. Die Ablehnung von seiten der Iph. und ihre Begründung. Diese Begründung liegt in der allmählichen Enthüllung des Geheimnisses ihrer Herkunft bis zur vollendeten Wiedererkennung (ἀναγνώρισις), die sich in zwei Stufen vollzieht mit den Höhen: „ich bin aus Tantalus' Geschlecht" (zu Anfang der ersten Ausführung, welche der Ahnen gedenkt) und: „ich bin es selbst, bin Iph., des Atreus Enkel, Agamemnons Tochter" usw., zum Schluß der zweiten Ausführung, welche die Eltern nennt; damit wird zum ersten Mal seit Beginn des Stückes in der Handlung der Name Iphigeniens genannt. Auf den naiven Zuhörer, der die sagenhafte Vorgeschichte nicht kennt, muß diese letzte feierliche Enthüllung ähnlich überraschend wirken wie auf den König. Das Ganze ist zugleich aber auch die Aufdeckung der schuldbeladenen Vergangenheit eines ganzen Geschlechtes, an dessen Ende Iph. gestellt ist, ein unmittelbarer Einblick in neue Tiefen der Vorgeschichte, aber auch in die unsichtbare Welt des Waltens der Götter (Artemis). Leicht unterscheidet man auch hier einen Eingang (a): die zurückhaltende Hinweisung der Iphigenie, daß sie unbekannt, flüchtig, eine Schutzflehende und somit der fürstlichen Ehre unwert sei; die gerade und offene Berufung des Königs auf seinen Anspruch auf das Vertrauen der Iphigenie als Dank für seine Treue; danach ein Kernstück (b): die Enthüllung der Iphigenie; endlich einen Ausgang (c): die Wiederholung des Antrages durch den König und die endgültige Entscheidung durch Iphigenie.

3. Ausgang. Der neue Beschluß des Thoas; eine neue und unerwartete Steigerung des Konfliktes; es ist ein „harter Schluß", tatsächlich nicht begründet nach den früheren Mitteilungen des Arkas („hat nicht Diana, statt erzürnt zu sein, daß sie der blutigen, alten Opfer mangelt, dein sanft Gebet in reichem Maß erhört?") und somit trotz aller scheinbaren Logik („sei Priesterin!") nur sophistische Beschönigung, aber psychologisch erklärlich aus dem aufgebrachten Sinn des Königs. Sophistisch ist vollends die Berufung auf die objektive Macht des heiligen Brauches gegenüber der subjektiv deutenden „leicht beweglichen Vernunft". Sein Hauptzweck dabei ist offenbar, Iphigenie durch diese Härte gefügig zu machen, und in dieser Hinsicht wohl überlegt (vgl. V. 189 f.). An die Nebenwirkung seines Befehles, daß durch die Opferung aller Fremdlinge für Iphigenie auch die oben V. 294 f. eröffnete Aussicht auf Heimkehr vernichtet würde, denkt er wohl im Augenblicke kaum.

Ergebnis: Der in der vorigen Szene angedeutete Konflikt wird zur Tat. Da Iphigenie sich aus Sehnsucht nach Heimat und Familie weigert, dem Könige die Hand zu reichen und damit ihrer Heimat für immer zu entsagen, kommt es zum Bruch zwischen König und Priesterin. Der Befehl des Königs, die alten Menschenopfer wiederaufzunehmen und die Ankündigung der beiden Gefangenen bringt ein neues erregendes Moment in die Handlung, das den nächsten Akt vorbereitet. Iphigenie sieht sich vor einen neuen Konflikt gestellt: dem Befehl des Königs widerstreitet ihr Gewissen. Wie wird sie sich dem Furchtbaren entziehen? Wird sie ein Mittel finden, den Befehl abzuwenden? Wird sie ihm trotzen oder wird sie seine Aufhebung doch noch durch die eigene Aufopferung erkaufen?

# Stammtafel der Tantaliden[1]

wie sie sich nach Goethes Drama darstellt; mit Beifügung der wichtigsten Zitate.

**Zeus**

**Tantalus**
(V. 306ff., 337, 1301ff., 1721ff., 1762ff.)

**Pelops**
(V. 336)
verm. mit Hippodamia, Tochter des Önomaus (V. 339, 346).

- Chrysippus mit der Axioche gezeugt (V. 342).
- **Atreus** (V. 341, 360 ff., 400, 1275).
  - **Agamemnon** (V. 45, 400, 418, 441, 881, 891 ff., 905, 964, 1289 ff., verm. mit **Klytämnestra** (V. 49, 404, 424, 880, 893ff., 995ff., 1021ff., 1240, 1291ff.).
    - **Iphigenie** (V. 404, 430, 911, 1175 ff., 1173 ff.).
    - **Elektra** (V. 49, 405, 620, 981, 1010, 1012 ff., 1225, 1311, 2089,
    - **Orestes** (V. 49, 410, 976 ff. 1010 ff., 1050 ff., 1082, 1925).
  - Menelaus verm. mit Helena (V. 414).
  - Pleisthenes (V. 366 ff., 1276).
  - **Anaxibia** verm. mit Strophius (V. 645, 1010).
    - **Pylades** (V. 647, 1013).
- **Thyestes** (V. 341, 360 ff., 1274).
  - Tantalus (V. 399 ff. 1276),
  - Pleisthenes (V. 379 ff., 1276).
  - **Ägisthus** (V. 881, 899, 916, 966).

---

1) Nach der von A. Köster in der schönen Jubiläumsausgabe von Goethes sämtlichen Werken (J. G. Cotta) aufgestellten Stammtafel. — Für die Verszählung vgl. die im Anschluß an diesen „Wegweiser" erscheinende Ausgabe der „Iphigenie" in den „Deutschen Schulausgaben" herausgegeben von H. Gaudig und G. Frick (Leipzig, B. G. Teubner).

Einzelnes: V. 300 ff. In großer Breite und doch außerordentlich packend trägt Iphigenie die fluchbeladene Geschichte ihres Hauses vor; dabei immer in durchaus persönlicher Auffassung als Glied der Familie. Das wird besonders bei Tantalos deutlich, wie sie diesen Ahnherrn, der doch den Fluch auf die Familie gebracht hat, in fast ehrfürchtig-liebevoller Weise in Schutz nimmt („unedel war er nicht und kein Verräter" usw.); sein Vergehen war menschliche Schwäche. Ferner erhebt ihn Iphigenie unter die Titanen und läßt ihn auch das Schicksal dieser sagenhaften Gottheroen teilen, den Sturz in den Tartarus. — V. 326: „Ach, und sein ganz Geschlecht trug ihren (der Götter) Haß", indessen nicht nur als ein Erbe der Verschuldung des Ahnherrn, und als Folge einer ähnlichen Verbindung erhabener Willenskraft („kraftvollen Markes") und maßloser Überhebung, sondern auch, weil diese in den Nachkommen sich steigernd, dieselben selbst zu immer grauseren Freveltaten führte („und grenzenlos drang ihre Wut umher" ... „Erst eine Reihe Böser bringt endlich das Entsetzen der Welt hervor"). Höhe in dieser Schilderung ist das ausgeführte Bild von dem Mahle des Thyest, in welchem Anschaulichkeit der äußeren Situation, Einblick in ein Stimmungsleben (ahnungsvolle Wehmut ergreift den Th.; die Rachewut des Atreus) und Hindeutung auf die Wirkung kunstvoll verbunden werden. Dabei ist es durchaus bezeichnend, daß immer nur die Männer („Väter und Enkel") die Träger des Fluches und der Greueltaten sind. Scheinbare Rast des Fluches bei Agamemnon bis zu einer neuen grausigen Tat: der Vater wird durch die Gottheit selbst genötigt, die eigene Tochter zu töten. Die besondere Bedeutung dieses Vorganges in Aulis: es ist anscheinend eine neue Steigerung im Verhältnis zu den früheren Taten (Kindesmord auf Gebot der Götter), das dunkelste, rätselvollste Ereignis, weil es im Widerspruch mit der göttlichen Weisheit und Güte zu stehen scheint. Aber die Tat steht nicht auf gleicher Linie mit den früheren Freveltaten des Geschlechtes, sondern ist ein heiliges Opfer, das als solches mit stummer Ergebung in den dunklen göttlichen Willen von Agam. dargebracht, von Iph. hingenommen wird; so vermindert die Tat des Vaters auch nichts an Iph.s kindlicher Liebe und Verehrung. — V. 426 ff. „Sie war versöhnt: sie wollte nicht mein Blut" usw. Goethe hat hier die alte mythische Überlieferung festgehalten, aber in ihren entscheidenden Punkten vergeistigt und vertieft. Vgl. unten V. 523: „der mißversteht die Himmlischen, der sie blutgierig wähnt" usw., bezeichnend für die religiöse Grundanschauung der Iphigenie, ihren unbedingten Glauben an die Güte und Gnade der Gottheit. Auch ihre eigene Opferung hat sie so ansehen lernen, nicht als Äußerung eines Hasses der Götter, sondern als weise Absicht derselben, sie gnädig zu erretten und zu bewahren. Jedoch entsprach diese Gottesvorstellung durchaus nicht der Anschauung der alten Griechen, sondern ist eine moderne, erst durch das Christentum ermöglichte edle Auffassung des Dichters. Die alten Griechen dachten sich vielmehr die Götter als mit denselben sittlichen Fehlern und Tugenden ausgestattete Wesen wie wir, nur ins Kolossalische gesteigert. — V. 463 ff. In seinem Unmut schmäht Thoas Iphigenie und das

ganze weibliche Geschlecht. Er erkennt seine Ohnmacht, daß er mit den Mitteln des Verstandes die aus dem Gefühl entspringende Abwehr des Weibes nicht überwinden kann. Zuletzt geht er sogar zu höhnischer persönlicher Kränkung über, doch wäre es irrig, ihn deswegen, weil er für einige Augenblicke das Maß der Selbstbeherrschung verliert, wirklich für einen „erdgeborenen Wilden“ zu halten. Diese satirische Selbstcharakteristik ist eine Übertreibung, wenn schon sie natürlich eines gewissen Untergrundes nicht entbehrt, denn schließlich ist es doch der Gegensatz zwischen Skythentum und Griechentum, zwischen dem Stolz einer alten Kultur und der kaum erst durch Iphigenie überwundenen (V. 139 ff.) Barbarei, was die beiden innerlich trennt.

4. Auftritt: Lyrischer Ausgang; die ganze Szene ist ein einziges Gebet, im engen Anschluß an ihre letzten Worte im 3. Auftritt (V. 522 f.); Mitte und Höhe: „o enthalte von Blut meine Hände“ (V. 549). Dieser Gebetsschrei greift nur die Hauptsache heraus: „meine Hände“ im Gegensatz zu denen der Genossen ihres Geschlechtes; denn werden auch ihre Hände mit Blut benetzt, so wird auch sie mit hineingezogen in die Blutschuld des Hauses, und, selbst ein „unwillig vergoßnes Blut“ wird auch sie ins Verderben reißen.

Man beachte die Vollendung der Form: Fallender Rhythmus, nicht im strengen Wechsel von Hebung und Senkung, sondern mit häufiger Verwendung doppelter Senkungen, um die innere Erregung Iphigeniens zu malen. Dabei liegt etwas Weiches, Weibliches über der Sprachform, namentlich durch den klug gewählten Silbenanlaut, so die vielen anlautenden W und V, ferner durch die Alliteration mit l in V. 547 u. ä. In dem Empfindungsleben wird das Einzelleben mit dem Gottesgedanken in engste Verbindung gesetzt, dabei immer anschaulichste Schilderung, so wenn der Blick der Göttin über den Ihrigen ruht, wie das Licht des Mondes (Diana war die Mondgöttin), das über die Erde waltend sich ergießt als das „Leben der Nächte“; vgl. Goethes Lied „An den Mond“.

### c) Rückblick.

Ein Monolog der Iphigenie eröffnet und schließt den Aufzug — man beachte von vornherein die besondere Bedeutung der Monologe in diesem Drama. — Dazwischen liegt als Hauptszene die Sz. 3: Iphigenie und Thoas; Werbung des Thoas um die Hand der Iphigenie und die Ablehnung von seiten derselben. Diese Szene wird eingeleitet und vorbereitet durch Sz. 2: Iphigenie und Arkas. So ergibt sich folgendes Bild:

Sz. **1.** Sz. 2. Sz. **4.**
Sz. **3.**

Ort: Tauris; Handelnde: Iphigenie, Thoas, Arkas.

Das Ziel der Handlung wird gestellt: Iphigeniens Rückkehr nach Hause. Zugleich setzt die Gegenhandlung ein: Des Thoas Wunsch, Iphigenie in Tauris festzuhalten. Die feierliche Zusage des Königs: „Wenn du nach

Hause Rückkehr hoffen kannst, so spreche ich dich von jeder Forderung los,“ bleibt, weil zunächst unerfüllbar, auch unerfüllt; vielmehr sucht der König durch blutige Härte die Priesterin seinen Wünschen gefügig zu machen.

Damit sind die wesentlichen Erfordernisse der Exposition erfüllt. Die Handlung selbst beginnt bereits im 3. Auftritt.

## 2. Aufzug.

### a) Die Handlung.

Die Bühne ist zunächst leer. Orest und Pylades treten mit Ketten an den Händen (V. 801 f.) herein, während die Wächter offenbar draußen zurückbleiben. Es sind die vom König angekündigten Todesopfer (V. 532).

Die beiden sind über das ihnen bevorstehende Geschick bereits unterrichtet, aber beide stellen sich ganz verschieden dazu. Orest ist völlig niedergeschmettert. Erfüllt von Todesgedanken und voll pessimistischen Trübsinns ist er überzeugt, daß sie beide verloren sind. Aber der Tod ist ihm gar nicht unwillkommen. Wegen einer Blutschuld sieht er sich von den Furien verfolgt, und wenn ihm auch der Opfertod nicht ehrenvoll erscheint, so begrüßt er ihn doch als eine Erlösung von seinen Gewissensqualen. Nur das eine beunruhigt ihn dabei, daß er auch den unschuldigen Freund mit in sein Unglück verstrickt. Ganz anders Pylades. Voller Lebenslust stemmt er sich energisch dieser pessimistischen Auffassung des Freundes entgegen. Sein froher Optimismus stützt sich vor allem auf die Verheißung, die ihnen Apollo vor ihrer Ausreise in einem Orakelspruch gegeben: im Tempel der Schwester, die über Tauris herrsche, werde Orest von seinen Leiden Heilung und Rettung finden. Gläubig vertraut er darauf, daß der Gott Wort halten und ihnen aus der Gefahr helfen werde. Aber vergeblich sucht er dem Freund Mut einzuflößen. Orestes beharrt in seiner düsteren Stimmung; seine Gedanken schweifen zurück in seine freudenarme Kindheit, wo er während der Abwesenheit seines Vaters unter dem ehebrecherischen Treiben der Mutter gelitten habe, und auch die schönen Tage, die er als Jüngling nach dem schrecklichen Ende seines Vaters in dem Elternhaus des Pylades verlebt hat und wo ihre unzertrennliche Freundschaft begann, haben ihn seine Not nur vorübergehend vergessen lassen. Er hält sich für einen elenden Menschen, der bestimmt ist, unglücklich zu sein und andere unglücklich zu machen. Vergebens wendet Pylades ein, daß er selbst an sich von der letzteren Eigenschaft noch nichts verspürt habe, vergebens erinnert er ihn an das Große, das er trotz seiner Jugend mit dem Beistand der Götter schon ausgeführt habe. Orest sieht nur die Schreckenstat, wie er „eine Schandtat schändlich rächend“ die Mutter, die er trotz allem doch verehrte, gemordet hat. Damit ist der Fluch der Götter, der auf dem Hause des Tantalus ruht, auch an ihm in Erfüllung gegangen, und er ist überzeugt, daß ihn die Götter jetzt absichtlich hierher nach Tauris geführt haben, um ihm hier zur Strafe ein unrühmliches Ende zu bereiten. Dem hält Pylades den ausdrücklichen Befehl des Gottes entgegen, der sie hierher geschickt hat: sie sollten die Schwester zu

Apollo nach Delphi bringen. Das kann Pylades nicht anders verstehen, als daß Diana, die Schwester Apolls, von diesem rauhen Strande und den Menschenopfern sich fort sehne und darum ihr Bildnis nach Delphi gebracht wünsche. Diese Rettungstat sei ihnen zur Sühne und Buße für die Blutschuld auferlegt; zur Belohnung dafür werde das göttliche Geschwisterpaar die Gewissensqualen und die daraus stammende Verdunkelung des Gemütes von Orestes nehmen. Aber Orestes erklärt sich, so ermutigend diese Deutung klingt, für unfähig zu frischem freudigem Handeln. Daher nimmt es Pylades auf sich, zunächst allein zu Werke zu gehen und den Freund erst zu Hilfe zu rufen, wenn er seiner bedarf. Das trifft sich auch insofern gut, als Orestes wegen seines geraden ehrlichen Wesens zu den Ränken und Listen, wie sie zunächst zur Befreiung nötig sind, nicht taucht. Pylades hat schon von den Wächtern verschiedenes ausgekundschaftet, was geeignet ist, die Aussicht auf Rettung zu beleben: die Priesterin, „ein fremdes göttergleiches Weib", habe lange Jahre den Brauch der Menschenopfer verhindert; auf diese Frau setzt Pylades seine Hoffnung, und da sie eben naht, so heißt er den Freund sich zurückziehen, damit er nicht in seiner Ehrlichkeit das Vorhaben störe. Denn der schlaue Pylades will erst die Priesterin selbst erkunden, ihr dagegen nach dem Vorbild des listenreichen Odysseus Namen und Schicksal der eigenen Person zunächst verheimlichen (1. Auftritt).

Die Anrede Iphigeniens, als sie Pylades die Ketten abnimmt, ist in griechischer Sprache gedacht. Daran erkennt Pylades in ihr die Volksgenossin; sofort überschüttet er sie mit einer leidenschaftlich dankbaren Huldigung und sucht, ihre Frage überhörend, Näheres über ihre Herkunft und Person zu erfahren. Aber mit Ruhe und Würde weist ihn die Priesterin in seine Grenzen und verlangt noch einmal näheren Aufschluß über ihn und seinen Gefährten. Darauf schildert er in sehr ausführlicher Trugerzählung ihr Geschick: sie seien zwei Brüder, Söhne eines Königs auf Kreta; ihr Vater sei bald nach der Rückkehr von Troja gestorben, darauf habe sein Bruder einen dritten Bruder im Streit um Reich und Erbe erschlagen; diese Blutschuld verdüstere den Sinn seines Bruders, und um sie zu sühnen, seien sie auf den Befehl des Appollo hierher gefahren; hier im Tempel der Diana würden sie nach dem Orakelspruche Rettung finden. So hat Pylades mit großem Geschick Wahres und Falsches gemischt. Durch die Betonung der göttlichen Sendung hofft er besonderen Eindruck auf die Priesterin zu machen und durch die Schilderung von der seelischen Not seines Bruders das mitleidige Herz des Weibes zu rühren. Doch der erwartete Erfolg stellt sich nicht ein. Denn Iphigenies Aufmerksamkeit ist durch die Nachricht vom Falle Trojas völlig in Anspruch genommen, und sie brennt darauf, über diesen Punkt und über die Heimkehr der Helden Näheres zu erfahren. Dieses starke Interesse ist für Pylades ein erster Fingerzeig. Bereitwillig gibt er ihr ausführliche Auskunft und zählt, sie scharf beobachtend, zunächst die bedeutendsten der dabei umgekommenen Helden auf. Aber seine Hoffnung, ihr hierbei weiteres zu entlocken, geht zunächst nicht in Erfüllung; Iphigenie verrät für keinen der Gefallenen tiefere Teilnahme. Das ändert sich mit

einem Male, als er ihr das schreckliche Geschick Agamemnons beschreibt; an ihren Mienen und ihrer schlecht verhüllten Erregung merkt er, ebenso wie an ihren nach den Einzelheiten forschenden Fragen, den lebendigen Anteil, den sie an dem Drama in diesem Königshause nimmt; als sie vollends erfährt, wie ihre eigene Opferung in Aulis den Haß der Mutter gegen den Vater geweckt hat, wie sie die unschuldige Ursache des ganzen Dramas ist, vermag sie sich nicht länger zu beherrschen, und ihr schmerzverzerrtes Antlitz verschleiernd, schreitet sie hinweg, den Gefangenen auf eine spätere Aussprache vertröstend. Aufatmend blickt Pylades ihr nach; er ist gewiß, daß sie zu dem Königshause der Atriden in besonderen freundschaftlichen Beziehungen stehen muß — ein neues günstiges Zeichen für ihre Rettung (2. Auftritt).

b) Besondere Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.

1. Auftritt. Allgemeiner Zweck dieser Szene ist die Einführung der Träger einer neuen Handlung, Orest und Pylades, und die Darlegung ihrer Lage (sie sind zum Opfertode durch die Priesterin bestimmt), sowie ihrer Absichten (Entführung des Bildes der Göttin). Sie führt zugleich zu weiteren Mitteilungen über die Vorgeschichte, im besonderen zu vorbereitenden Hindeutungen auf die Geschichte des Hauses des Agamemnon — die eigentliche Fortsetzung dieser Geschichte folgt in Auftr. 2 und in III, 1 —, endlich zur Mitteilung des für die Entwickelung, Verwickelung und Lösung der ganzen Handlung so bedeutsamen Orakels. — Die Grundzüge in der Charakteristik des Orestes: Todessehnsucht und Todesgewißheit (sofort die Eingangsworte: „es ist der Weg des Todes, den wir treten", sind dafür bezeichnend, und seine Seele wird stiller mit jedem Schritt, der ihn dem Tode näher bringt), völlige Hoffnungslosigkeit, tiefste Schwermut; schwere Krankheit des Gemütes. Die innere Ursache derselben ist der Schmerz und Gram um das Los des Hauses, das Gefühl des lastenden Druckes, welchen der Fluch seines Geschlechtes ihm auf die Seele legt, die Qualen des Zweifels, ob die Rache an der Mutter berechtigt war, die furchtbarsten Gewissensbisse der Reue in steter Erinnerung an den Muttermord. In dem Gram um das Leid des schulderfüllten und fluchbelasteten Geschlechtes bezeugt sich die Geistes- und Stimmungsverwandtschaft der Geschwister; aber Iphigeniens Grundstimmung ist in allem Gram gleichwohl die Hoffnung, und während Orest sich nur als einen Träger des Fluches so ansieht, daß seine Nähe und Gemeinschaft auch andere in denselben hineinziehe („das ist das Ängstliche von meinem Schicksal" usw.), betrachtet sich Iphigenie als berufen, sich und den Ihrigen die Lösung vom Fluche zu bringen. — Charakteristik des Pylades: unternehmende Lebensfreudigkeit, Hoffnung und Zuversicht bis zum letzten Augenblick, beides im geraden Gegensatz zu Orest. — Ihre Freundschaft: sie hat ihre Wurzeln in einer gemeinsam verlebten glücklichen und idealen Jugend (in Phokis im Hause des Strophios, des Vaters des Pylades und Schwagers des Agamemnon, s. S. 163); sie hat ihren Halt und ihre Weihe in der furchtbarsten Not. Orestes bedarf eines Freundes in seinem qualvollen Zustande; liebende Aufopferung macht den Pylades zum „unschuldigen Ge-

nossen" von Orestes' Schuld und Bann. Die Freundschaft erweitert sich später dadurch, daß auch die Schwester des Orest in den Bund hineingenommen wird.

Einzelnes: V. 563 f. „Als ich Apollon bat" usw. Ungezwungene allgemeine Vorbereitung auf die bald darauf folgende zweimalige (V. 611 f. u. 721 ff.) genauere Mitteilung des Orakels durch Pylades, die selbst wiederum erst Vorbereitung auf die wörtliche Wiedergabe desselben durch Orest am Schlusse des ganzen Dramas wird. — V. 572. „Dem eine Götterhand das Herz zusammendrückt" usw.; man achte hier und im folgenden auf die mannigfachen immer neuen Wendungen, mit welchen Orestes seinen inneren qualvollen Zustand schildert, auf die stete und immer neue Verschlingung seiner Gedanken an die Schuld der Ahnen, an den Tod des Vaters, an die eigene Bluttat. — V. 574. „Atreus Enkel" sind beide, Orest und Pylades, dieser durch seine Mutter Anaxibia, eine Schwester des Agamemnon. — 580. „Der nahverwandte Meuchelmörder" Ägisth war ein Sohn des Thyestes, also ein Vetter des Agamemnon und übte durch die Ermordung des Agamemnon eine alte Blutrache (s. oben die Erzählung Iphigeniens V. 360 ff.). Vgl. den oben S. 163 gegebenen Stammbaum. — V. 581. „Laßt mir so lange Ruh', ihr Unterird'schen" usw. Erinnerung an die Eumendien, welche der Dichter glücklich entfernt — sie dürfen sich in den heiligen Hain nicht wagen — und die er nur geistig faßt in der Wirkung folternder Gewissensbisse und als Gebilde einer Vision. — V. 585. „Ich komme bald zu euch hinab" usw.; Vorbereitung auf die Vision in III, 2. — V. 615 ff. Die Halle des heimatlichen Hauses, die Gestalt der Mutter, der Schwester Elektra, des hohen Vaters, sein Zug nach Troja; ein ergänzendes düsteres Gegenbild zu der Schilderung der Iphigenie in I, 3, aber auch Vorbereitung auf die erschütternde Schilderung der Rachetat selbst in III, 1, endlich schon ein vorbereitender Beitrag zur psychologischen Erklärung des grausen Muttermordes. — V. 628. „Es kam der Tag" — Orestes will die Ermordung des Vaters schildern, aber Pylades unterbricht ihn und sucht seine Gedanken von diesen Schreckensbildern auf heitere Gegenstände abzulenken. Auf diese Weise wird der Zuhörer im Ungewissen über die Schreckenstaten gehalten (er sieht nur ihre Wirkung auf Orest); anderseits spart sich der Dichter die volle Enthüllung des Mordes an Agamemnon auf die nächste Szene (II, 2) auf, um dort zugleich die Wirkung auf Iphigenie zu zeigen. — V. 669 ff. Klassische Schilderung der idealisierenden Macht der Sage. Malerische Situationsbilder (Gruppen): das Freundespaar am Abend am Gestade der weiten See, ein Stimmungsbild, der Jüngling, dem Gesang des Rhapsoden und den ihn begleitenden Tönen der Harfe lauschend. — V. 699 f. „Allein, o Jüngling, danke du den Göttern", der Hinweis auf die antike Überlieferung, daß dem Orest die Rache des Vaters an der Mutter und deren Geliebten durch ein Orakel des Apollo ausdrücklich geboten worden war. Dahin zielt auch die Antwort Orests (707 ff.): „mich haben sie zum Schlächter auserkoren" usw. — V. 710 ff. „Glaube, sie haben es auf Tantals Haus gerichtet, und ich der

letzte soll nicht schuldlos, soll nicht ehrenvoll vergehen." Dieser schwermütigen und verzweifelnden Anschauung des Orestes von der vernichtenden Macht eines Fluches steht der hoffende Glaube der Iphigenie an die Möglichkeit einer Entsühnung entgegen; aus dem Wechsel beider Anschauungen ergibt sich ein wesentliches Stück der gesamten Handlung. Darüber aber waltet die unsichtbare Welt der Götter, welche den Fluch gesendet haben und allein ihn auch lösen können. Dieses Walten wird vorbereitet durch das Orakel; ein solches ist Ausdruck des göttlichen Willens, hat aber zum Hintergrunde menschliche Kurzsichtigkeit und menschliches Irren, über welche mit der Aufdeckung der wahren Absicht des Götterspruches die göttlichen Gedanken in reiner Klarheit sich erheben. Orakel und prophetische Stimmen sind mithin nach der eigentümlichsten Aufgabe des Tragischen ein bedeutsames Motiv der Tragödie und daher auch von anderen Meistern der dramatischen Dichtung oft und gern verwendet. (Soph. im Aias und König Ödipus, Schiller im Wallenstein, in der Braut v. M. und Jungfrau v. Orl.). Die Fassung, welche hier Pylades dem Orakel gibt (V. 722 ff.; vgl. die wörtliche Fassung in V, 6), ist durch seine kurzsichtige Deutung bedingt und deshalb mit Irrung durchsetzt. Ebenso mischen sich Wahrheit und Irrtum in der weiteren Art, wie er „das Geschehene mit dem Künftigen verbunden und im stillen ausgelegt hat"; aber der hervorstechende Zug seiner Auffassung ist, wie hier, so auch fernerhin der Optimismus im Gegensatz zu dem Pessimismus des Orest. Es erscheint ihm göttliche Fügung, daß sie gegenwärtig sich schon an der Pforte des Tempels befinden, aus welchem das Bild zu entführen sie bestimmt seien. Auch ist es göttliche Fügung, aber zu einem anderen Zweck. — V. 715 f. Diese Auffassung des Pylades entspricht nicht dem Geist der Antike, sondern ist die moderne Meinung Goethes. — V. 745 f. „Zu einer schweren Tat beruft ein Gott den edeln Mann, der viel verbrach"; Pylades denkt wohl zunächst an Helden, wie Herakles, Perseus u. ä., doch sind diese Worte tatsächlich sehr aufschlußreich für die weitere Handlung und bezeichnen Orests Los und zukünftige Aufgabe. Die Antwort des Orest gibt dann ergänzend die Vorbedingung eines ihm etwa bestimmten neuen Lebens und Handelns an: die Genesung von schwerer Krankheit des Gemütes. Hochpoetische Schilderung dieser Krankheit nach ihrem Grunde und ihrem Wesen. — V. 762. „Ich höre Ulissen reden". Der Dichter hat manche Züge von Odysseus auf Pylades übertragen und ihn als den Verschlagenen dem geradsinnigen Orest gegenübergestellt. — V. 776 f. „Du gehst, und eh sie mit dir spricht, treff ich dich noch". Pylades will dem Freund zunächst das Ergebnis seiner Unterredung mitteilen und ihn dann wegen seines Verhaltens gegen die Priesterin unterweisen.

2. Auftritt. Gliederung: 1. Eingang: a) Ein einleitendes Wort der Iphigenie; b) ein Begrüßungswort des Pylades. 2. Das Kernstück: a) die erdichtete Erzählung des Pylades betreffs seiner und des Orestes Herkunft; b) der Bericht des Pylades von dem Geschick der Stadt Troja, den dahingesunkenen Helden und dem grauenvollen Tode des Agamemnon.

3. Ausgang. Ein kurzes Nachwort des Pylades, der mitten in den ihn umgebenden Rätseln an der Hoffnung festhält.

Einzelnes: V. 824 ff. „Aus Kreta sind wir" usw.; so pflegt auch Odysseus in seinen mannigfaltig erdichteten Erzählungen sich mit Vorliebe als einen Kreter auszugeben (Odyss. 13, 256 ff., 14, 199 ff., 19, 172 ff.). Die Insel war durch ferne Lage, gemischte Bevölkerung, zahlreiche Städte (90 nach Odyss. 19, 174) und Fürstenhäuser eine günstige Stätte für eine erdichtete Heimat. — V. 839 f. „Apoll, der delphische, hieß uns im Tempel seiner Schwester der Hilfe segensvolle Hand erwarten"; neue Hinweisung auf das Orakel, wiederum in allgemeiner, ungenauer Fassung. — V. 849 f. „Doch schone seiner, wenn du mit ihm sprichst" usw. Auch die Klugheit mag Pylades zu dieser zartfühlenden Bitte veranlassen: er fürchtet, daß Orest bei seiner Geradheit sich zu schnell der Priesterin verraten würde. — V. 865 f. Die Reihe der Helden, die vor Troja umkamen, und ihre verschiedenen Todesarten: Achill im Kampfe, Palamedes durch Steinigung auf Veranlassung des Odysseus, Aias, der Sohn des Telamon, der sogenante Große Ajas, durch Selbstmord. Die letzte Stufe in dieser Steigerung, die furchtbarste Todesart, der Tod nach der Heimkehr durch den Verrat der buhlerischen Gattin, steht noch aus. Iphigenie nimmt das Verschweigen des Namens ihres Vaters als ein gutes Zeichen, daß sie den Vielgeliebten wiedersehen wird. — V. 891 f. In der Schilderung von Agamemnons Ermordung folgt Goethe der Darstellung des Äschylus im Agam. V. 1331 ff., Choeph. V. 493 ff., 973 ff. „Böse Lust und einer alten Rache tief Gefühl" verbinden sich in der Klytämnestra zur grausen Tat; die das Verbrechen veranlassenden Leidenschaften sind also eben dieselben, wie bei den früheren von der Iphigenie selbst berichteten Greueltaten. So ist auch in diesem Verbrechen „eigene Schuld" wirksam, nicht nur die Schuld, welche ein Erbteil des Geschlechtes war (s. I, 3). — V. 906. „Mit schwerer Tat, die, wenn Entschuldigung des Mordes wäre, sie entschuldigte." Ein weiterer Beitrag zur Beurteilung der Tat des Agamemnon. Man hat bei der Vielgestaltigkeit der Sage auch über den Vorgang in Aulis und über die Schuld des Agamemnon, durch welche er die Göttin erzürnt habe (Erlegung einer Hirschkuh im heiligen Hain der Artemis, frevle Äußerungen über die Göttin), von der antiken Überlieferung abzusehen und nur die Züge ins Auge zu fassen, welche Goethe selbst benutzt. Die Darstellung des Herganges durch Iphigenie in I, 3 in Verbindung mit der wiederholten Bezeugung ihrer unverminderten bewundernden Pietät gegen ihren „herrlichen" Vater lehrt, daß sie selbst eine mildere Auffassung von der Tat des Agamemnon hatte. Iphigenie erwähnte an jener Stelle den Zorn der Göttin („Diana, erzürnt auf ihren großen Führer" usw.), ohne doch auf den Grund dieses Zürnens näher einzugehen; sie berührte auch im allgemeinen die List und Gewalt, welche man ihr gegenüber gebraucht habe („sie lockten mich ins Lager, sie rissen mich vor den Altar"), stellte das Opfer selbst aber als eine Forderung der Göttin hin. Hier hebt Pylades vom Standpunkt eines nicht unmittel-

bar beteiligten Beobachters die Schuld des Agamemnon nachdrücklich hervor und verstärkt den Aufruhr der Empfindungen in der Brust der Iphigenie, wenn nun die Verschlingung vor ihre Seele tritt von menschlichem Irren, welches Anlaß zu dem Zorne der Göttin wurde, göttlichem Wollen, welches so grausige Sühne forderte, und neuer menschlicher Verschuldung, zu welcher die Vollstreckung dieses göttlichen Willens verführte (die Herbeilockung der Iphigenie). — V. 923. „Hierher verkauft" als Kriegsbeute oder Gefangene von Räubern, wie Chryseis, Briseis, Jacob in Ägypten u. a.

### c) Rückblick.

Der einfach gebaute Akt führt in zwei Auftritten die begonnene Handlung weiter. Der erste Auftritt ist trotz seiner Länge nur Vorstufe für den zweiten: wir werden mit der Person, der Verfassung und dem Charakter der beiden Todesopfer bekannt gemacht. Der zweite Auftritt bildet den Höhepunkt des Aktes: die Aussprache zwischen Iphigenie und Pylades, wobei Iphigenie die Ermordung ihres Vaters und die Vernichtung ihres Elternhauses erfährt. Dadurch tut sich ein neues Hindernis vor Iphigeniens Heimatssehnsucht auf: die Heimat ist nicht mehr, und damit ist auch die Rückkehr in die Heimat, die sie sich in ihrer Phantasie schon so schön ausgemalt hatte (V. 454 ff.) unmöglich. Das Wort des Thoas in I, 3, V. 296 ff. („Ist dein Stamm vertrieben, oder durch ein ungeheures Unheil ausgelöscht, so bist du mein durch mehr als ein Gesetz") scheint in Erfüllung zu gehen. Wird Iphigenie nach dieser Kunde auf dem Verlangen nach Rückkehr bestehen? Wird sie sich jetzt den Wünschen des Thoas fügen? Durch ihren stürmischen Abgang hat der Dichter sie der Antwort überhoben, und wir erwarten gespannt die Lösung vom nächsten Aufzug.

## 3. Aufzug.

### a) Die Handlung.

Iphigenie tritt zu Orestes, ihm die Fesseln zu lösen, aber ihre Anrede ist viel freundlicher als vorhin gegenüber Pylades. Ein herzlicher Ton mischt sich ein, eine Wirkung des letzten Gespräches, und bereits deutet sie den Entschluß an, den sie inzwischen gefaßt hat: sie wird den blutigen Befehl nicht vollziehen; sie fühlt sich außerstande, das Blut ihrer Landsleute zu vergießen. Aber sie ist sich auch über die Folgen ihrer Weigerung klar: der König wird ihr das Amt des Priestertums nehmen und an ihrer Stelle eine ihrer dienenden Jungfrauen mit der Ausführung des blutigen Befehls betrauen. Ihre Weigerung bedeutet nur Aufschub, keine Rettung für die Gefangenen. Aber sie entschlägt sich zunächst der weiteren Sorgen und sucht von dem Landsmann, den ein gütiges Geschick ihr zugeführt, weiteren Aufschluß über das Schicksal der Ihrigen zu gewinnen. Weit ausholend, um sich nicht sofort zu verraten, steuert sie auf den Punkt, wo das Gespräch mit Pylades endigte, die Ermordung des Agamemnon, läßt noch einmal die schreckliche Tatsache sich bestätigen und knüpft daran Fragen

nach den Geschwistern Orestes und Elektra. Ihre schmerzliche Anteilnahme ist dabei so groß, daß bereits Orest ihre Verwandtschaft mit dem unglücklichen Königshause ahnt, zugleich aber erfährt er aus ihren Fragen, daß sie noch keine Kunde von dem Muttermorde an Klytämnestra hat. Durch ihre Fragen gedrängt, erzählt er diesen zweiten Teil des gräßlichen Dramas, seine eigene Tat, in lebendiger Anschaulichkeit und doch mit der kühlen Ruhe eines kritischen Beobachters, in der dritten Person, ohne etwas zu beschönigen, nur den starken Anteil der Elektra und ihrer „Feuerzunge" betonend. Diese neue Untat ihres Hauses trifft Iphigenie nicht so unvorbereitet, wie die frühere Nachricht von der Ermordung des Vaters; hatte sie doch, den Anschauungen der Blutrache gemäß, erwarten müssen, daß Orest den Vater rächen würde (V. 977), und so gilt ihre Sorge vor allem dem weiteren Geschick des „unglückseligen" Bruders. Bisher hat Orestes, offenbar unter dem Einfluß des Freundes, das Geheimnis seiner eigenen Person gewahrt, aber gegenüber dem innigen Anteil, den er Iphigenie an dem Geschick des Muttermörders nehmen sieht, und unter dem durch die eigene Erzählung neugeweckten Schuldbewußtsein vermag er die Maske der Verstellung nicht länger zu tragen, und er bekennt: Ich bin Orest. Durch dieses Geständnis glaubt er zugleich den besten Ausweg aus allen Schwierigkeiten gefunden zu haben. Er will gern zur Sühne für seine Tat den Opfertod erleiden, und die Priesterin, deren Heimweh sich ihm längst verraten hat, soll sich mit dem Freunde in die Heimat retten. Damit knüpft er an seinen II, 1 eingangs kundgegebenen Gedankengang wieder an: ihm ist der Tod willkommen, nur den Freund möchte er gerettet wissen. Nachdem er diesen Vorschlag in hastigen Worten entwickelt hat, entfernt er sich, ohne die Wirkung auf die Priesterin abzuwarten, um ihr Zeit zur Überlegung zu lassen.

Das unerwartete Geständnis des Orest hat die Priesterin versteinert; sprachlos nimmt sie die Kunde von der Gegenwart des eigenen Bruders auf und macht keine Bewegung, ihn zurückzuhalten. Sie muß sich erst im Gebet sammeln. Heißer Dank strömt von ihren Lippen für die unerwartete Erfüllung ihrer Wünsche: die Vereinigung mit den Ihren. In dieser betenden Stellung trifft sie Orest. Ohne eine Ahnung von dem, was in ihrem Innern vorgeht, hat er nur die eine Sorge, sie für den von ihm entwickelten Plan zur Rettung des Pylades zu gewinnen, und mit leidenschaftlicher Beredsamkeit sucht er sie von der Notwendigkeit seines eigenen Todes zu überzeugen, indem er ihr seinen unglücklichen Seelenzustand schildert. Von seiner wachsenden Erregung sticht das ruhige und zärtlich-innige Verhalten Iphigeniens um so stärker ab. Ihr Entschluß ist gefaßt: sie wird mit Orestes sich retten oder untergehen; und in liebevoll-schonender Weise bemüht sie sich, den Orestes darüber aufzuklären. Aber der Erregte versteht sie nicht. Er merkt nur ihren Widerstand gegen den von ihm begehrten Sühnetod und fühlt sich von diesem Widerstreben gegen seinen Plan gepeinigt. Selbst als sich ihm Iphigenie rückhaltlos anvertraut und als Schwester zu erkennen gibt, schiebt er diese Offenbarung als Störung seines

Planes kurzerhand beiseite, indem er an ihrer Wahrheit zweifelt und sich einredet, es sei nur eine listige Erfindung der Priesterin. Noch einmal beschwört er sie, sein Todesopfer anzunehmen und sich mit seinem Freunde zu retten. Erst als Iphigenie ihm mit fliegenden Worten ihre wunderbare Rettung durch Diana schildert und ihn an die seltsame Fügung erinnert, wie sie jetzt hier zusammengeführt worden sind, der Bruder scheinbar bestimmt, als Opfer durch die eigene Hand der Schwester zu fallen, da ändert er jählings seinen Sinn. Ganz besessen von seinem leidenschaftlichen Wunsche, sein Leben als Sühne für seine Tat dahinzugeben, geht ihm plötzlich eine neue Erkenntnis auf: er sieht in der von Iphigenie angedeuteten Möglichkeit göttliche Bestimmung; nur darum hätten ihn die Götter nach Tauris gesandt, damit sich hier der Fluch seines Geschlechtes vollende und er von der Hand der eigenen Schwester sterbe. In wilder Raserei bittet er Iphigenien, das Opfer an ihm zu vollziehen; dann sinkt er erschöpft von der Erregung der letzten Szene um, während Iphigenie aufs tiefste ergriffen davon eilt, Pylades zu verständigen (1. Auftritt).

Eine ganze Weile bleibt Orestes ohnmächtig liegen. Was inzwischen in ihm vorgeht, lassen die Worte, mit denen er, zu neuem Bewußtsein erwacht, sich ausspricht, nur ahnen. Offenbar hat sich ihm der heiße Wunsch des eigenen Todesopfers, mit dem er zusammenbrach, im Traume erfüllt. Daher glaubt er sich beim Erwachen bereits gestorben. In seinem ermatteten Zustande ist er unfähig, zwischen Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden, und mit halbgeschlossenen Augen spinnt er die Traumvorstellungen weiter; die fremde Umgebung erscheint ihm als die Unterwelt, das Rauschen in den uralten Bäumen als das Stimmengewirr der Schatten. Dabei erfüllt ihn nach der krampfartigen Erregung der letzten Stunden ein wohliges Gefühl der Abspannung und Befreiung; er glaubt seine Aufgabe erfüllt, seine blutige Tat gesühnt zu haben. Infolgedessen sind es durchaus friedliche freundliche Bilder, die als Halluzination an seinem Auge vorüberziehen: die verschiedenen Mitglieder seines Hauses, die sich im Leben mit allen Verbrechen bekämpft und ausgerottet haben, schreiten versöhnt an ihm vorüber und nehmen ihn in ihren Kreis auf. Nur Tantalus fehlt, der auch in der Unterwelt noch das an den Göttern begangene Verbrechen büßen muß (2. Auftritt).

So fest gebannt ist er in dieser Traumvorstellung, daß selbst der Eintritt von Iphigenie und Pylades ihn zunächst nicht in die Wirklichkeit zurückführt. Er hält auch sie für verstorben und begrüßt freudig Iphigenie in der Unterwelt; nur das eine bedauert er, daß sein Plan, den schuldlosen Freund zu retten, doch nicht gelungen sei. Während sich Pylades um den Freund bemüht, steht Iphigenie tief erschüttert vor diesen Wahnvorstellungen des Bruders und fleht in ergreifendem Gebet Diana um Hilfe an. Ihr Flehen findet überraschend schnell Erhörung. Unter dem Zuspruch des Pylades findet sich Orestes in die Wirklichkeit zurück, und wie ein Traum liegen hinter ihm nicht nur die Wahnvorstellungen der letzten Szene, sondern auch jener bleierne Druck, der in den letzten Monaten sein Gemüt verdüsterte.

Freudig wirft er sich, ein Geretteter, in die Arme der Schwester und dankt den Göttern für die Befreiung von dem schrecklichen Fluch. Er fühlt es selbst, die Rachegöttinen haben keine Macht mehr über ihn, und voll neuen Lebensmutes erklärt er sich bereit zu neuen Taten. Der kluge Pylades nimmt ihn beim Wort; die überschwängliche Freude der Geschwister dämpfend, erinnert er schonend an die gefährliche äußere Lage, in der sie sich befinden, und mahnt zu schnellem Besinnen und Handeln (3. Auftritt).

### b) Besondere Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.

#### 1. Auftritt.

Er bringt die zweite Fortsetzung (vgl. I, 3 und II, 2) der Enthüllungen über das Haus der Atriden, im besonderen über das Haus des Agamemnon. Diese Enthüllungen führen zu zwei Wiedererkennungen (Höhen): („ich bin Orest" und „ich bin's! sieh' Iphigenien!"). Jeder Wiedererkennung folgt die Darlegung der jedesmaligen Wirkung, 1. der Wirkung auf Iphigenien nach der ersten Wiedererkennung; sie findet ihren Ausdruck in einem längeren Dankgebet, welchem zwei andere kürzere Gebete vorausgegangen sind. — 2. der Wirkung auf Orest nach der zweiten Wiedererkennung: sie führt mit dem höchsten Aufruhr seines gesamten Innenlebens zu einem Ausbruch seiner Krankheit, der zugleich Vorbedingung und Vorbereitung seiner Genesung wird.

I. Eingang. Die Lage: Iphigenie erscheint gesammelt und doch voll höchster Erwartung, Näheres über das Geschick ihres Hauses zu erfahren, wieder. Sie löst dem Orest, wie vorher dem Pylades (II, 2) die Fesseln, mit vollerer Hinweisung auf die verhängnisvolle Bedeutung dieser Lösung, einer Lösung zum Tode. Es folgt eine Darlegung der Notlage, in welche sie sich gebracht sieht. Und doch kennt sie die ganze Tragweite des Konfliktes noch nicht, der mit der vollen Aufdeckung ihres Verhältnisses zu dem Fremden heraustreten wird. Diese Aufdeckung wird für den Leser schon jetzt durch einzelne Andeutungen vorbereitet: mit den inhaltsreichen „wie könnt' ich euch . . . . dem Tode weihen", Worte, deren voller Inhalt ihr noch verborgen, uns schon bekannt ist; mit dem beziehungsreichen Zusatz: „die ihr mir das Bild der Helden, die ich von Eltern(!) her verehren lernte, entgegenbringt" usw. Die Stimme des Blutes regt sich, und doch ahnt sie noch nicht, wie nahe derjenige, der vor ihr steht, sogleich das Bild der Eltern ihr bringen wird, welchen unerwartet reichen Inhalt das bringen soll, was ihr vorausfühlendes Herz schon jetzt „mit neuer, schöner Hoffnung schmeichelnd labt". Auf ein Vorgefühl der bevorstehenden Wiedererkennung weist das mehrdeutige Wort: „du sollst mich kennen" noch ausdrücklich hin. Solche Verwendung mehrdeutiger und doppelsinniger Worte, die zu einem Mittel wird, eine innere Handlung zu vertiefen und zu konzentrieren, findet sich auch bei anderen Dichtern vielfach, vor allem bei Sophokles und in Schillers Wallenstein, aber auch bei Lessing.

II. Fortsetzung der Enthüllungen über das Haus der Atriden und das Geschick des Agamemnon bis zur ersten Wiedererkennung des Orest durch Iphigenie. Zwei Gebete der Iphigenie. — 1. Den Übergang macht die Aufforderung der Iphigenie selbst („jetzo sag mir an"); der Bericht des Orest ist unmittelbarer Anschluß an die von Pylades gegebenen Mitteilungen. — V. 964 „Und Agamemnon war vor allen herrlich!" Der Vorgang in Aulis hat also das ideale Bild des Vaters in ihren Augen nicht getrübt; vgl. oben S. 159, 164, 171. — V. 972 „Den Kindeskindern nah verwandte Mörder"; Agamemnon ist Sohn des Atreus, wie Ägisthos ein Sohn des Thyest. Sie ahnt nicht, welche Tragweite dieses Wortes sofort noch offenbar werden soll, wenn Orest als Mörder seiner Mutter, sie selbst als bestimmt den Bruder zu opfern sich enthüllen werden. — V. 977 „Orest, bestimmt, des Vaters Rächer dereinst zu sein." Die Rache an Ägisthos wird auch in den Augen der Iphigenie zu einer Pflicht des Bruders, aber eine blutige Rache des Sohnes an der Mutter nimmt sie nicht als selbstverständlich an. Obwohl auch sie für die Schandtat ihrer Mutter keine Entschuldigung hat („sie rettet weder Hoffnung, weder Furcht"), so vermutet sie im folgenden zuerst doch, daß Klytämnestra durch Selbstmord aus dem Leben geschieden sei; sie wird von qualvoller Ungewißheit erfaßt, als diese Vermutung sich nicht bestätigt, und rechnet den Tod der Mutter durch des Sohnes Hand unter „des Hauses Greuel" (V. 1048). — V. 980 „Des Avernus Netze" = Tod. Avernus war ein kleiner See in Campanien, der nach der römischen Sage den Eingang zur Unterwelt bildete. — V. 982 f. „Goldne Sonne, leihe mir die schönsten Strahlen" usw.; das erste Dankgebet der Iphigenie, zugleich Vorbereitung auf den ersten jähen Rückfall (Peripetie) von höchster Freude in tiefstes Leid.

2. Das Kernstück dieses ganzen Abschnittes und selbst kunstvoll gegliedert: a) Ein Eingang, welcher den Bericht als ein Bekenntnis einführt. Die Götter haben es so gefügt, daß er dasselbe vor einer Priesterin ablegen darf, zu welcher ihn ein unbegrenztes Vertrauen mit geheimnisvoller Macht hinzieht. Daß diese Beichte vor der Priesterin zugleich ein Bekenntnis vor der Schwester ist, d. h. vor derjenigen Person auf der ganzen Welt, vor welcher als dem einzigen schuldentronnenen Gliede des Hauses er am liebsten das Bekenntnis ablegen würde, ahnt er noch nicht. — b) Als Übergang die Vorgeschichte der Bluttat, zugleich die Geschichte der Freundschaft des Orest und Pylades, die auch das Rachegefühl und der Entschluß zur Rachetat verbindet. Es mildert das Grauen der Tat des Orestes, wenn sie sich als ein gemeinsames Werk der Freunde herausstellt; auch Pylades hat in dem Agamemnon einen nahen Verwandten, den Bruder seiner Mutter Anaxibia, zu rächen. c) Die Schilderung der Rachetat selbst; sie übergeht die Rache an Ägisthos; diese gilt als vollberechtigt, und das Bekenntnis hat es nur mit einer Schuld zu tun. Auch deutet diese Schilderung nirgends an, daß Orestes bei diesem Racheakt im Auftrag der Gottheit handelt; sein Bericht ist nur Bekenntnis seiner Schuld und psychologische Erklärung einer so furchtbaren Tat.

Elektra wird die eigentliche Rächerin, und Orest leiht ihrer Rache den ausführenden Arm; auch darin liegt eine Milderung seiner Schuld. Zugleich soll Elektra in die Schuld des Hauses hineingezogen werden, damit alle übrigen Glieder dem Fluch des Hauses verfallen, Iphigenie allein ihm entnommen erscheine. Die besondere Art sodann, in welcher Elektra dem Bruder das Rächeramt aufnötigt, macht die Tatsache psychologisch erklärlich: sie „bläst der Rache Feuer in ihm auf, das vor der Mutter heil'ger Gegenwart in sich zurückgebrannt war", läßt den Schauplatz und die noch vorhandenen grausen Erinnerungszeichen des verruchten Gattenmordes reden, schildert den frevlen Übermut der reuelosen Mörder auch nach der Tat, ruft den Schutz des Bruders gegen die von der „stiefgewordenen Mutter" ihnen drohende Gefahr an (neuer Beitrag zur milderen Beurteilung der Tat) und drängt ihm endlich den fluchbeladenen Dolch auf, die Schicksalswaffe, an welche das Verhängnis des Hauses geknüpft zu sein schien (telum fatale; neuer Punkt der Milderung der Schuld des Orest), und führt endlich so die Greueltat herbei. (Die Frage des göttlichen Auftrags ist besonders eingehend von Frädrich erörtert worden, s. oben S. 155).

3. Das zweite Gebet der Iphigenie. Nach der langen Einsamkeit und Abgeschiedenheit trifft die furchtbare Kunde Iphigenie doppelt niederschmetternd; fast anklagend wendet sie sich an die Götter, warum sie dies tiefe Unglück mit einem furchtbaren Schlage über sie hereinbrechen lassen.

4. Auf das die Tat berichtende Bekenntnis des Orest folgt die erschütternde Schilderung der Qualen eines von Zweifel an der Berechtigung solcher Rache und von Reue gefolterten Gewissens, das unverhüllte Bekenntnis seiner Schuld: „ich bin Orest, und dieses schuldige Haupt senkt nach der Grube sich und sucht den Tod", endlich ein rückhaltloses Urteil und Gericht über sich selbst, in welchem er sich des grausigsten Unterganges schuldig spricht („es stürze mein entseelter Leib vom Fels, es rauche bis zum Meer hinab mein Blut"). Auf natürlichste Weise und doch mit unvergleichlicher Kunst sind Schuldbekenntnis und (erste) Wiedererkennung verknüpft; beide bezeugen des Orestes innere Wahrhaftigkeit (γενναιότης), dieselbe „große Seele", die ihm aus dem Wesen der Priesterin entgegentritt (Geistesverwandtschaft der Geschwister). — V. 1091 „Und bringe Fluch dem Ufer der Barbaren! geht ihr, daheim im schönen Griechenland ein neues Leben freundlich anzufangen." Sein Tod soll zu einer Art von devotio werden dadurch, daß er sich den Unterirdischen für alle preisgibt, den Fluch von dem Geschlecht und Hause nimmt und ihn ablenkt auf das Barbarenland mit seiner wilden Sitte fluchwürdiger Menschenopfer. Hat seine Nähe diesem Lande den Fluch schon dadurch gebracht, daß sie in das lichte Reich der Priesterin Unheil hineintrug und die „fromme Blutgier" weckte, „den alten Brauch von seinen Fesseln zu lösen" (II, 1 g. E.), so möge nun sein Tod diesem Lande voll und ganz den Fluch bringen, wofern nur das eigene Geschlecht desselben ledig und befähigt werde, „ein neues Leben freundlich anzufangen".

5. Das (dritte) Gebet der Iphigenie, wiederum ein Dank-

gebet und die Höhe in der Reihe der Gebete, ein aus der Fülle des Herzens und der tiefsten Erfahrung herauskommender Hymnus auf die über den kurzsichtig irrenden Menschen in lichter Klarheit und „gelassener" Erhabenheit thronende göttliche Weisheit und Gnade („ihr allein wißt, was uns frommen kann"); zum Schluß ein Ausdruck der bangen Sorge, es möchte „das kaum gedachte Glück ihr eitel und dreifach schmerzlicher vorübergehen".

III. Der Ausbruch, die Steigerung und die Höhe der Krankheit des Orest. Die zweite Wiedererkennung. Die Krankheit des Orestes liegt in der völligen Umnachtung seiner Sinne, welche das Gefühl, eine unsühnbare Schuld auf sich geladen zu haben, und die Meinung, dem Fluche seines Geschlechtes unrettbar verfallen zu sein, über ihn heraufgeführt haben. Vergebens bemüht sich Iphigenie, in diese Nacht einen Strahl des Lichtes und der Hoffnung hineinzutragen. Der Glanz des Glückes, der ihre Seele durchleuchtet, läßt sie in dem Wiederfinden des Bruders und in dem Umstand, daß gerade ihr derselbe zur Opferung übergeben ist, die Möglichkeit der Rettung erkennen. Diesen Lichtpunkt auch in die Nacht seiner Seele zu bringen, bereitet sie ihre Erkennung durch ihn vor: „Kannst du, Orest, ein freundlich Wort vernehmen" . . . „Sie geben dir zu neuer Hoffnung Licht"; zweite Wiedererkennung. („Orest, ich bin's! sieh' Iphigenien!") Aber sie ruft nur die entgegengesetzte Wirkung hervor, daß die schwarzsichtige Betrachtungsweise seines umnachteten Gemütes in jenem Umstande gerade die äußerste Höhe alles Entsetzlichen, die letzte Vollendung aller Greuel des Hauses sieht („nicht Haß und Rache schärfen ihren Dolch; die liebevolle Schwester wird zur Tat gezwungen"). Auch ein Verwandtenmord, des Bruders durch die Schwester, soll geschehen; aber nicht leidenschaftliche Begier, wie bei den Ahnen des Geschlechtes, nicht Haß und Rache, wie bei ihm selbst, führen jetzt zur grauenvollen Tat, sondern höhere Mächte zwingen die liebevolle Schwester, an dem liebenden Bruder das letzte und von allen gräßlichste Schauspiel zu bereiten. So wird das Wort der Iphigenie, mit welchem sie die Finsternis seiner Seele zu zerstreuen hoffte: „erkenne die Gesund'ne" . . . „gefangen bist du, dargestellt zum Opfer, und findest in der Priesterin die Schwester", zu dem Wort, das die Höhe seiner Krankheit herbeiführt. Ein Motiv und Moment von echt dramatischer Größe; höchste Konzentrierung innerlicher Handlungen, wenn Wahrheit und Irrtum in jeder Auffassung, Wahnsinn und Vernunft in der Anschauung des Orest, die Gegensätze von seliger Freude und höchster Verzweiflung in den Empfindungen der Geschwister dicht zusammenliegen oder hart zusammenstoßen, endlich eine erhoffte Wirkung in das Gegenteil umschlägt. — V. 1118: „Rufst du die Götter an". Orest hört ihr Gebet nicht, er sieht es nur: die Griechen beteten, indem sie die Arme mit ausgebreiteten Händen gen Himmel hoben. — V. 1168: „es ruft, es ruft". Orestes überhört die letzten Worte Iphigeniens, seine Gedanken sind bei den Versen 1164 f. haften geblieben („Wenn vergossenen Mutterblutes Stimme zur Höll hinab mit dumpfen Tönen ruft"). — 1250 ff.: „Seit meinen ersten Jahren habe ich nichts geliebt, wie

ich dich lieben könnte". Erneutes Zeugnis für die Liebe, die Iphigenie in der Familie genoß (vgl. oben I, 6, Vers 46).

Überschau über die bisherigen Entwickelungsmomente in dieser Krankheit des Orest: 1. vom Schuldbewußtsein ganz durchdrungene Reue; 2. rückhaltloses und volles Schuldbekenntnis; 3. nochmaliges geistiges Durchleben aller Schauer der grausigen Tat; 4. das eben dadurch auf das höchste gesteigerte Verlangen nach Sühne; 5. Anschauen (wenn auch nur in einer die drohende Wirklichkeit geistig vorwegnehmenden Vision) des sich an ihm selbst und an dem Hause vollziehenden letzten Gerichtes. Alle diese Punkte sind notwendige Vorbedingungen einer Genesung; vor allem auch der letzte, welcher dem Schuldigen das, wenn auch auf einer Wahnvorstellung beruhende, doch zeitweilig beruhigende und entlastende Gefühl gibt, die schwere Schuld durch ein Aufsichnehmen der Strafe gewissermaßen gesühnt und gebüßt zu haben.

## 2. Auftritt.

Gliederung der Szene: 1. Der Eingang. Die Lage: Orest findet sich im Hades (Vision); er glaubt aus Lethes Fluten Vergessenheit des Erdenlebens zu trinken. — 2. Das Kernstück der Vision im engeren Sinne, welche zu einem Hören, Schauen, Erleben, Miteingreifen in eine Handlung wird. Sie stellt sich als eine Wiedererkennung dar und zwar a) der Ahnherren des Hauses, b) der Eltern. — 3. Ausgang. Das Geschick des Tantalus; der Dichter begnügt sich mit allgemeinen Andeutungen dieser Verse: er erscheint zu ewigen Qualen verdammt, weil er gegen die Götter selbst sich aufgelehnt hat.

## 3. Auftritt.

Die Heilung des Orest. Gliederung. I. Eingang. Orest zeigt sich noch in der Vision befangen. II. Das Kernstück: Zwei Gebete. 1. Ein flehentliches Gebet der Iphigenie., gerichtet a) zuerst an die beiden göttlichen Geschwister, Artemis und Apollo, ihnen, den Geschwistern, Rettung zu bringen; b) sodann im besonderen an die Diana, die Finsternis des Wahnsinnes und die Banden des Fluches dem Bruder zu lösen, eingedenk ihrer Liebe zu ihrem göttlichen Bruder. Einkleidung in die hochpoetische Sprache (Kontrast der lichtempfangenden Mondgöttin Diana und der Finsternis des Oresteischen Wahnsinnes). — 2. Ein kräftiges Zwischenwort des Pylades, bestimmt, den Freund aus der Vision in die Wirklichkeit zurückzurufen. — 3. Die Rede des aus der Vision zur Wirklichkeit erwachten Orest: zuerst eine kurze Bezeugung seiner inneren Umwandlung aus schwerstem Druck (eine Götterhand hatte ihm bisher das Herz zusammengedrückt; ein Kampf des Lebens war sein Dasein) zum Gefühl eines „freien Herzens", aus trübstem Leid zu „reiner Freude"; sodann ein volles, aus der Tiefe eines neugeborenen Lebens strömendes Dankgebet eines vom gräßlichsten Fluch Erlösten, aus schwerster Krankheit Genesenden, der Erde, dem Leben und der Welt der Taten Wiedergegebenen. Sein Gebet an den

Apollo, das gräßliche Geleit der Rachegeister von der Seite ihm abzunehmen (II, 1 Anf.), sein Wunsch (II, 1 g. E.):

> „Bin ich bestimmt, zu leben und zu handeln,
> So nehm' ein Gott von meiner schweren Stirn
> Den Schwindel weg, der auf dem schlüpfrigen,
> Mit Mutterblut besprengten Pfade fort
> Mich zu den Toten reißt. Er trockne gnädig
> Die Quelle, die mir aus der Mutter Wunden
> Entgegensprudelnd ewig mich befleckt",

ist nun erfüllt. Die Göttin hat Iphigeniens inbrünstiges Gebet erhört.

Die Heilung des Orestes ist ein Vorgang, bei dem Irdisches und Göttliches zusammenwirken. Zunächst ist eine Reihe von psychologischen Momenten dabei vorbereitend und mitwirkend: die oben S. 176 f. angeführte Reihe von Punkten vor der Vision; der Umstand, daß die Vision jenen lichten Punkt in die Nacht seiner Todesgedanken gebracht hatte, welchen Iphigenie hineinzutragen sich vergebens bemühte („kannst du, Orest, ein freundlich Wort vernehmen?"), und der ihn befähigt, nicht in allem nur eine Wirkung des Fluches und seiner Schuld zu sehen, sondern auch Hoffnungs- und Rettungsgedanken zu fassen; die oben angeführten Erfahrungen während der Vision, daß er die Möglichkeit einer Vergebung seiner Schuld geschaut und die Verzeihung der Mutter erhalten hatte; die priesterliche, weihevolle Erscheinung der Schwester u. a.

Zugleich hat der Dichter dafür gesorgt, die Vergebung der Gottheit für eine so schwere Schuld uns glaublich zu machen durch die Art, wie er die Ermordung der Klytämnestra durch den Sohn darstellt. Er konnte dieselbe nicht darstellen, wie die antike Mythe und Sage, nach welcher Orest die Tat auf ein bestimmtes Gebot des Apollo ausführte; dann hätte Orestes nur als Werkzeug einer höheren göttlichen Macht gehandelt, die Schuldfrage wäre entweder gar nicht vorhanden gewesen, oder sie hätte in den Kreis der Götter hineinversetzt werden müssen, wenn etwa diese, wie in der antiken Sage und Dichtung, selbst verschiedener Anschauung über die Berechtigung des Muttermordes gewesen wären; Orest als nur ausführendes Werkzeug des Götterwillens, wäre eine bemitleidenswerte, aber keine tragische Gestalt im höchsten Sinne; die großen Fragen seiner Genesung und der Entsühnung des ganzen Geschlechtes hätten nicht mehr ein Hauptthema der ganzen Dichtung werden können. Hätte anderseits Orest sich in völlig freier Selbstbestimmung eines Muttermordes schuldig gemacht, so wäre die Tat eine so grauenhafte und unnatürliche, daß eine volle Vergebung derselben schon hienieden durch die Götter unserem Gefühl unwahrscheinlich erscheinen würde. So wählte der Dichter zwischen beiden äußersten Auffassungen die Mitte. Orest handelt bei Goethe auf den „Wink" der Götter (II, 1; vgl. oben S. 169); er handelt ferner unter der Nachwirkung der alten Blutrache; auch waffnen nicht zügellose Begier und blinde Wut, wie bei den Freveltaten der Ahnen, seinen Arm, sondern das edle Motiv der Liebe zu seinem Vater; er plant die Tat in Gemeinschaft mit dem Freunde; er voll-

zieht sie infolge einer dämonischen Aufstachelung durch die Elektra, endlich unter Einwirkung einer fatalistischen Macht mit jenem alten Dolch, „der schon in Tantals Hause grimmig wütete"; so werden die Schauer der Tat durch die Schuld des Täters erheblich gemildert; der letztere erscheint nicht nur bemitleidenswert, sondern als ein tragisches Opfer grausiger Verkettung von Umständen und Verhältnissen, welche die gräßliche Tat erklärlich machen und in die mit derselben verbundene schwere Schuld eine gewisse Berechtigung mischen. Damit wird die Möglichkeit einer Verzeihung durch die Götter unserem Gefühl näher gebracht; seine Gewissensbisse und Reue lassen den Orest einer solchen Vergebung würdig erscheinen. Diese Verzeihung erwirkt ihm die heilige reine Schwester durch ihr Gebet. Iphigenie wünscht, „mit dem reinen Hauch der Liebe dem geliebten Bruder die Glut des Busens zu kühlen", den Zauber zu lösen, der ihn gebannt hält, und findet nach ihrer geweihten und den Göttern ganz hingegebenen Sinnes- und Betrachtungsweise kein näherliegendes Mittel, als die Anrufung der Götter, die allein hier Hilfe bringen können:

> „O wenn vergoßnen Mutterblutes Stimme
> Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft:
> Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
> Hilfreiche Götter vom Olympus rufen?"

Dieses Wort (III, 1) wenn es sich zunächst auch auf die augenblickliche Lage bezieht, wird zugleich zu einem Schlüssel für das Verständnis des ganzen Vorgangs. Orest empfängt die Heilung, die Gewißheit, seiner Schuld ledig zu sein, subjektiv als natürliche Folge eines psycho-physiologischen Prozesses, objektiv aber als ein Gnadengeschenk und eine Gnadenwirkung der Götter, die dem Reuigen auf Fürbitten seiner Schwester zu teil wird. Vgl. dazu A. Matthias, a. a. O. S. 347 f.: „Die Umwandlung im Innern des Orest bleibt uns ja in allen ihren Einzelheiten ein unerforschliches Geheimnis, wie uns alle religiösen Vorgänge, die in des Gemütes Tiefen vor sich gehen, Geheimnisse bleiben werden; deshalb konnte Goethe die Lösung nur andeuten, indem er uns in jenes halbdunkle Gebiet des Traumlebens führte, wo aus dem Jenseits etwas hinüberschimmert in das Diesseits, und wo wir nicht ohne eine gewisse Scheu die wunderbarsten Kräfte unseres Geistes wirksam sehen. Ein Rest von geheimnisvoller Wirkung bleibt ja noch übrig an der Befreiung Orests von seinen Gewissensqualen. Das wird aber den nicht wundernehmen, der bedenkt, daß es sich hier um einen Vorgang im Bereiche des Seelenlebens handelt, den die Sprache des Glaubens mit dem Namen ‚Gnadenwirkung' bezeichnet, und in der er die unmittelbare Einwirkung Gottes auf die empfänglich gemachte Seele des Menschen sieht. Wenn der christliche Glaube bei diesem Vorgange alles Gute der Gnade Gottes zuschreibt und das menschliche Verdienst zurückweist, so spricht damit der Glaube dasselbe aus, was Goethe sagt, wenn er dergleichen an Menschenwerk und Menschenempfinden Eckermann gegenüber einmal ‚als unverhoffte Geschenke von oben' preist, als ‚reine Kinder Gottes', die wir mit freudigem Danke zu empfangen haben". In der Lite-

ratur ist begreiflicherweise die Heilung des Orest viel umstritten worden. Der vom Dichter gewählte Parallelismus irdischen Geschehens und göttlicher Gnadenwirkung tritt dabei oft nicht scharf genug heraus. Vgl. Heinemann a. a. O. Bd. II, S. 7: „Ein Wunder hat man die Heilung des Orest durch die Reinheit und den Seelenadel der Schwester genannt, aber ein Wunder ist es, wie es Tausende an sich erfahren haben; es ist der Zauber des Ewig-Weiblichen, den die Kirche in der Madonna verherrlicht, den unsere Vorfahren mit heiligem Schauer verehrten, den Dichtung und Kunst nie müde werden zu preisen." — Ähnlich H. Morsch (G. und die griechischen Bühnendichter, Berlin 1888): „Die reine schwesterliche Liebe bewirkt die Rettung. Iphigenie ist zu dieser Rettung fähig vermöge der Hoheit und Wahrhaftigkeit ihres Charakters, Orest dieser Liebe würdig und zugänglich durch sein Schuldbewußtsein und das Geständnis seiner Tat, namentlich aber durch den Glauben an die alles überwältigende Macht einer reinen Schwesterliebe. Erscheint Orests Entsühnung in der griechischen Tragödie als ein Gnadengeschenk Apollos, als ein göttliches Wunder, so muß sie im deutschen Stücke als ein psychisches bezeichnet werden." Daß „die Heilung des Orest menschlich durchaus motiviert und psychologisch klar begründet sei", sucht auch P. Primer in einer eingehenden Untersuchung gegenüber Fr. Kern nachzuweisen (Progr. des Kaiser Friedrichsgymnasium Frankfurt 1894). Aus der überreichen Literatur zu dieser Frage seien noch genannt: Kanzow, Entsühnung des Orest, Progr. Königsberg 1887; O. Kanig, Die Entsühnung Orests in G.s Iph. und in den griechischen Tragikern, Monatsschrift für Stadt und Land, 1902, Heft 3, S. 280ff.; Hans Lähr, Die Heilung des Orest, Berlin; A. Matthias, Die Heilung des Orest in G.s Iph., eine religiös-sittliche Lösung im Geiste des Christentumes, Düsseldorf 1887.

Einzelnes: Das Gebet des Orest ist ein großartiger Hymnus auf die Gnade der Götter, in welchem tiefstes Naturgefühl und beseligendes Gottesgefühl zusammengehen. Das Wunder heiliger Erfahrung, welche jetzt das Herz in seinen Tiefen gemacht hat, annähernd wiederzugeben, entlehnt er Bilder aus dem Naturleben, wo der Aufruhr eines Vernichtung drohenden Gewittersturmes sich in die Herrlichkeit einer frisch erquickten, von einer „neuen Sonne" beglänzten Landschaft verwandelt. Die Bilder erinnern an die Großartigkeit alttestamentlicher Schilderungen (im Hiob und Psalm 104), auch an die Naturschilderungen in Werthers Leiden (vgl. 16. Juni, 18. August, 12. Dezember). Man achte auf die bezeichnenden Beiworte: „flammende Gewalt, schwere Wolken, wilde Ströme"; auf die Wahl und Folge der Zeitwörter: „wandelt, schüttet, auflöst, verwandelt"; auf diejenigen Ausdrücke, welche im besonderen beziehungsvoll auf die Gnade hinweisen: „gnädig, ernst, langerfleht, Segen, lauter voller Dank", „was ihr mir gönnt". — Die Sprache ist eine Sprache der innersten Gewißheit, vor allem auch in dem Schlußwort, sowohl in der Zuversicht des Wunsches: „laßt mich . . ., was ihr mir gönnt, mit vollem Dank genießen und behalten", als auch in dem Bilde: „die Eumeniden ziehn zum Tartarus und schlagen hinter sich die

eh'rnen Tore fernab donnernd zu", endlich auch in dem frohen Ausblick auf ein Leben voll Lebensfreude und großer Tat (den Anfang eines neuen Heldenlebens).

III. Das Schlußwort des Pylades, welches zu schnellem Rat und zu tatkräftigem Handeln auffordert, die Heimkehr vorzubereiten und ins Werk zu setzen; es weist auf neue, ernste Aufgaben hin, an welchen sich zeigen soll, ob die Genesung des Orest eine nachhaltige ist; sie war für die Lösung dieser Aufgaben eine Vorbedingung. So wird diese Szene zu einem Wendepunkt in der Entwickelung der gesamten Handlung.

### c) Rückblick auf den Aufzug.

Gliederung: 2 Teile. a) 1. Auftr. b) 2. u. 3. Auftr. — a) Der erste Auftritt bringt einen wesentlichen Fortschritt der Handlung (die Wiedererkennung der Geschwister) und zugleich die letzte Aufklärung über die Vorgeschichte (Ermordung der Klytämnestra). In beiden Punkten hat Goethe einen streng stufenmäßigen Aufbau von Akt zu Akt festgehalten. Aber den Höhepunkt der Handlung bringt dieser Auftritt noch nicht, da er mit einer neuen Entfremdung der Geschwister abschließt.

b) Erst die beiden folgenden Auftritte, von denen der zweite den dritten vorbereitet, führen die endgültige Annäherung und Vereinigung der Geschwister durch die Heilung des Orest herbei. Demnach ist der dritte Auftritt die Höhe des Aktes und des ganzen Stückes, und der erste Auftritt (a) stellt nur eine Vorstufe dazu (b) dar. Vgl. dazu auch die Bemerkung Goethes in der italienischen Reise (13. März 1787): „den Moment, da sich Orest in der Nähe der Schwester und des Freundes wiederfindet . . . Es ist wirklich die Achse des Stückes."

Dem entspricht es auch, daß Iphigenie zu Beginn des Aufzuges noch ratlos bezüglich ihres weiteren Handelns erscheint. Nur insofern ist ihr Entschluß gefaßt, daß sie das Opfer nicht vollziehen wird, daß sie versuchen wird, die Landsleute zu retten. Die Wiedererkennung des Bruders gibt ihr die Richtung für ihr weiteres Handeln („mein Schicksal ist an deines festgebunden" V. 1122). Wenn auch der Gedanke der gemeinsamen Flucht von ihr nicht ausgesprochen wird, so muß man doch nach der ganzen Sachlage annehmen, daß sie dazu bereit ist. So erscheint die Erfüllung ihres Wunsches in I, 1, die Heimkehr, in greifbare Nähe gerückt, und das Hindernis, das der König ihr dabei durch die Zuführung der beiden Gefangenen bereiten wollte, wird durch eine Verkettung eigenartiger Umstände gerade das Mittel, die Erfüllung ihres Wunsches zu verwirklichen. Daß freilich die Ausführung nicht so glatt von statten gehen wird, lassen die warnenden Worte des Pylades am Ende des Aufzugs ahnen, sie bereiten auf neue Hindernisse vor, doch hegen wir nach der mit göttlicher Hilfe vollzogenen Rettung des Orest keinen Zweifel mehr an dem endlichen Gelingen.

## 4. Aufzug.

### a) Die Handlung.

Die Freunde haben sich entfernt, um die Flucht vorzubereiten; sie suchen nach den Gefährten, die mit dem Schiff in einer Bucht versteckt liegen. Iphigenie ist allein zurückgeblieben. In ihrem Selbstgespräch klingt das Ebenerlebte noch nach: die Überraschung durch die Erkennung des Bruders, das Entsetzen über den jähen Anfall und der Jubel über seine endliche Befreiung („von Freude zu Schmerzen und von Schmerzen zu Freude tieferschütternder Übergang"). Voller Dank gedenkt sie des treuen Freundes, den die Götter ihr und dem Bruder in der Not beschert haben, und preist seine überlegene Klugheit. Auf ihn setzt sie alle ihre Hoffnung, er wird das Rettungswerk vollbringen. Er hat ihr auch in kluger Voraussicht gesagt, wie sie sich gegenüber dem König und seinen Boten verhalten und den notwendigen Aufschub des Opfers erklären soll; aber wie sie das noch einmal überdenkt, kommt ihr die darin liegende Unwahrheit zum Bewußtsein und fällt ihr schwer aufs Gewissen. Ihre reine Seele erschrickt vor der Lüge, dem unsittlichen Notbehelf, der immer am Ende seine Strafe findet. So ist mit einem Male die jubelnde Freude ihrer Seele verflogen, sorgenvoll denkt sie an die Zukunft, an die vielen Gefahren, die sie umdräuen, an das Geschick ihres Bruders; ob seine Heilung wohl auch von Dauer ist, ob nicht die Furien wiederkehren, wenn er den geweihten Boden verlassen hat. Da naht Arkas, und mit bangem Herzklopfen empfängt sie ihn (1. Auftritt).

Abermals kommt Arkas als Bote des Königs, aber diesmal ist der Ton seiner Rede nicht gemessen, sondern schnell und erregt. Er meldet ihr, daß bereits König und Volk ungeduldig auf das befohlene Opfer harren, und dringt auf schleunige Vornahme. Iphigenie rechtfertigt sich mit der überlegenen Hoheit der Priesterin. Jetzt hören wir, was der kluge Pylades ihr angeraten hat, wieder wie in seiner Trugerzählung (II, 2) geschickt Wahres und Erdichtetes mischend: der eine von den Gefangenen werde um einer Blutschuld willen von den Furien verfolgt und habe in einem Anfall das Heiligtum entweiht; nun müsse sie erst mit ihren Jungfrauen das Bild der Göttin durch ein Bad im Meere entsühnen. Arkas äußert keine eigene Meinung dazu, aber er fordert die Priesterin auf, eine derartige Handlung nicht ohne Einwilligung des Königs vorzunehmen, und es gelingt ihm auch, Iphigenie nach einigem Sträuben dazu zu bereden. Bereits wendet er sich zum Abgehen, um dem König das unvermutete Hindernis zu melden, da kommt er im letzten Augenblicke noch einmal auf die Werbung des Königs zurück. Muß er doch nach all dem Vorausgegangenen in der von Iphigenie begehrten Entsühnung des Götterbildes nur eine listige Ausflucht sehen, um das Opfer aufzuschieben; ebenso wird es auch der König auffassen und über die erneute Durchkreuzung seines Willens natürlich erst recht aufgebracht sein. So sucht er denn vor dieser erneuten Entfremdung noch einmal alles zum Guten zu wenden, indem er den Widerstand der Priesterin gegen die

Werbung des Königs zu überwinden strebt. Mit eindringlicher Rede setzt er ihr zu, indem er ihr vor allem die schöne verlockende Aufgabe zeigt, die bereits begonnene Veredelung des barbarischen Volkes fortzusetzen und zu Ende zu führen. Wohl gelingt es ihm, ihre Seele zu erschüttern durch die schönen Bilder, die er ihr von einem derartigen Wirken ausmalt, aber sie beharrt jetzt, nachdem sie den Bruder wiedergefunden, natürlich erst recht auf ihrer Weigerung. Betrübt geht Arkas ab; er versteht ihre Weigerung nicht, denn er sieht für ihre reine Seele keinen anderen Ausweg aus den sich auftürmenden Schwierigkeiten (2. Auftritt).

Auch Iphigenie bleibt in trüben Gedanken und zwiespältigen Gefühlen zurück. Die Freude über den wiedergefundenen Bruder, der heiße Wunsch ihn und sich mit ihm um jeden Preis zu retten, hatte sie die Pflichten des Dankes und der Gastfreundschaft gegen Tauris' Volk und Herrscher vergessen lassen. Die Begegnung mit Arkas hat ihr diese Pflichten mit einem Mal ins Gedächtnis zurückgeführt. Die unverkennbare Treue und Verehrung, die sich in Arkas herzlichem Bemühen um sie aussprach, hat sie ergriffen, und sie fühlt, wie sehr sie doch auch den Gastfreunden innerlich zugetan ist. Um so mehr bedrückt sie die Lüge, mit der sie diese Menschen, denen sie bisher als ein Bild der Reinheit vorgelebt hat, nun hintergehen soll. Aber noch einmal sucht sie das erregte Gewissen zu beruhigen, indem sie sich das Ziel vorstellt: die Einsamkeit hat ein Ende, die Welt soll sie wieder aufnehmen; damit ist es auch um die Ruhe und Sicherheit ihrer Seele geschehen (3. Auftritt).

In diesen Zwiespalt herein tritt Pylades mit der frohen Botschaft, daß das Unternehmen bisher überraschend gelungen ist. Die Heilung des Orest hat sich als vollkommen erwiesen, auch draußen auf dem ungeweihten Boden haben sich die Furien nicht wieder blicken lassen, es ist kein Rückfall in den alten melancholischen Zustand erfolgt. Aber auch die Gefährten haben sich glücklich gefunden, und alles ist bereit zur Abfahrt; es fehlt nur noch Iphigenie und das Bild der Göttin, das sie nach dem Orakelspruch Apollons zu holen gekommen waren. Der wagefrohe Mut des Pylades hat zunächst auch Iphigenie mit fortgerissen. Erst als Pylades sich nun anschickt, in das Heiligtum hineinzugehen und das Götterbild herabzunehmen, erwacht ihr Verantwortlichkeitsgefühl. Aber sie findet zunächst keine Worte, um die in ihrem Innern ringenden Gefühle auszudrücken. Nur an ihrem Zaudern und ihrer Verwirrung bemerkt Pylades, daß sich ein neues Hindernis dem fast schon gelungenen Anschlag entgegenstellt. Auf seine Fragen bekennt sie das Zugeständnis, das sie Arkas gemacht hat: daß erst die Erlaubnis des Königs eingeholt werden solle, ehe das Bild aus dem Tempel genommen und zum Meere gebracht werde. Mit einem Schlage ist die Siegeszuversicht des Griechen verflogen, erschrocken erkennt er sogleich, welche schlimme Folgen diese Verzögerung für sie alle haben kann. Aber als er Iphigenien Vorwürfe macht, warum sie sich nicht auf ihr Recht als Priesterin berufen habe, muß er staunend die Reinheit dieser Seele erkennen, die auch hier nur dem Gefühle ihres Herzens gefolgt ist. So sucht er sich wenigstens für die Zukunft zu sichern und gibt ihr neue Verhaltungsmaßregeln, was sie dem

Boten des Königs bei seiner Rückkehr antworten soll. Auf jeden Fall müsse sie auf der Ausführung der Weihe bestehen, und wenn der König etwa, mißtrauisch geworden, erst den vom Wahnsinn Besessenen zu sehen wünsche, so möge sie das abschlagen unter dem Vorgeben, daß die beiden Gefangenen gefesselt und wohlverwahrt im Tempel lägen, und so ihre Abwesenheit verbergen. Aber Pylades hat wohl erkannt, daß die Hauptgefahr, die dem Anschlag droht, in der Persönlichkeit Iphigeniens selbst liegt, in ihrer Reinheit und in ihrer Unfähigkeit sich zu verstellen, darum sucht er sie mit allen Mitteln seiner Überredungsgabe mit fortzureißen, indem er ihr die Rückkehr und ihre künftige Tätigkeit in der Heimat, die Entsühnung der Ihren, in den leuchtendsten Farben schildert. In der Tat fühlt sich Iphigenie durch seine Rede neugestärkt, die Zweifel scheinen beseitigt. aber die Wirkung ist doch nur sehr vorübergehend. Als sich Pylades entfernen will, um die Freunde von dem Aufschub zu verständigen, und dabei von ferne leise aufs neue an ihre unentbehrliche Mitwirkung bei dem Bildesraub erinnert, erwacht die Stimme ihres Gewissens von neuem. Pylades sieht es an der Verfinsterung ihrer Züge, und da er weiß, wie jetzt ihrer aller Leben und Sicherheit in den Händen Iphigeniens liegt, so kehrt er um und sucht nochmals ihre Bedenken Punkt für Punkt zu entkräften. Iphigenie eröffnet ihm ihr Herz, wie es ihr widerstrebe, den edeln König, der wie ein zweiter Vater an ihr gehandelt habe, zu betrügen und zu berauben und so seine Wohltaten mit Undank zu belohnen. Dem gegenüber erinnert Pylades an die Pflichten, die sie gegenüber ihrem Bruder habe; hinter der Aufgabe, diesen und den Freund zu retten, müßten alle anderen Pflichten zurücktreten. Aber das gibt Iphigenie keine Beruhigung; der gute Zweck vermag sie nicht über die verwerflichen Mittel zu trösten, und sie empfindet nach wie vor das Unrecht, das zu begehen man ihr zumutet. Da spielt Pylades als letzten Trumpf die Gewissensbisse aus, die sie empfinden werde, wenn sie durch ihre Weigerung den Untergang des Bruders verschuldet habe. Es gebe keinen anderen Ausweg, und so müsse auch sie der Not gehorchen und ein Opfer bringen. Vor dieser unerbittlichen Notwendigkeit bricht Iphigeniens Widerstand zusammen, und nachdem er sie noch einmal mit herzhaftem Wort ermuntert hat, eilt Pylades davon (4. Auftritt).

Iphigenie fühlt sich überwunden, aber nicht überzeugt. Innerlich tief bedrückt, sieht sie dem Kommenden entgegen und schaudert zurück vor der Schuld, die sie um des Bruders willen auf sich laden soll. Wie ganz anders hatte sie sich ihre Befreiung gedacht. In den langen bangen Stunden des Heimwehs, wo sie traurig über ihr Geschick nachsann und über die Gründe grübelte, aus denen die Göttin sie wohl gerettet und hierher in diese Abgeschiedenheit gebracht hätte, war in ihr der Glaube entstanden, daß sie darum hier in ungetrübter Reinheit habe erwachsen müssen, damit sie die Ihren entsühne und dereinst den alten vererbten Fluch von ihrem Geschlechte nähme. Statt dessen soll sie sich jetzt, um den Befehl des Gottes zu erfüllen, gleichfalls in das Unheil ihres Geschlechtes verstricken lassen und gleich eine doppelte Schuld auf sich laden: den Raub des Götterbildes dulden

und den König betrügen helfen. In ihrer Verzweiflung wendet sich ihre fromme Seele zu den Göttern und bittet sie, ihr aus diesem Zwiespalt herauszuhelfen, damit sie nicht an ihnen irre werde und am Ende auch wie so viele ihres Geschlechtes sich in Titanentrotz gegen sie verhärte. Das alte Parzenlied fällt ihr ein, das sie in ihrer Kindheit von der Amme gelernt hat, ein eintönig-furchtbares Lied, das sich seit alten Zeiten in ihrer Familie vererbt hat. Es ist ein Nachhall des grausigen Geschickes, das die Götter dem Ahnherrn Tantalus bereitet haben, eine Mahnung an die Nachkommen, die Götter zu fürchten und sich vor ihnen zu hüten, denn sie sind hart und grausam und kennen weder Gerechtigkeit noch Gnade; ewig währet ihr Fluch. So ist das Lied der Ausdruck einer älteren religiösen Auffassung, die keinen Glauben an eine sittliche Weltordnung kannte. Iphigenie hat in den Jahren der Läuterung diese Auffassung überwunden, aber sie befürchtet einen Rückfall, wenn sie jetzt schuldbeladen wieder hinaus in die Welt tritt, und im Gesange des alten Liedes strömt sie ihre verzweifelte Stimmung aus (5. Auftritt).

### b) Besondere Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.

#### 1. Auftritt.

Erster Monolog der Iphigenie. Die äußere Lage: die Nähe der sie umgebenden Gefahr hat die wiedervereinigten Geschwister und den gemeinsamen Freund genötigt, an ihre Sicherheit und Rettung zu denken. Ein Anschlag ist geplant und verabredet, welcher nicht nur die drohende Gefahr des Opfers abzuwenden, sondern die von dem Orakel angeblich gebotene Entführung des Götterbildes und die gemeinsame Heimkehr an seine Stelle zu setzen hat. Die Gefährten auf den Schiffen, in einer Bucht versteckt, sind bereit, in die Handlung einzugreifen, welche vorzubereiten Orest und Pylades gegangen sind. Iphigenie ist zur Mitwisserin gemacht und in die Handlung des Anschlages hineingezogen. („Sie haben kluges Wort mir in den Mund gegeben, mich gelehrt, was ich dem König antworte" usw.) Vorbereitung einer bedeutsamen äußeren Handlung, welche zum Schluß V, 4 heraustreten wird. Die Mitteilung dieser äußeren Lage bildet die Mitte des Monologes. — Viel bedeutsamer aber wird die innere Handlung, deren Trägerin Iphigenie ist. Das Wesen derselben sind innere Kämpfe; der Monolog kündigt sie so an, daß man ein stetiges Anschwellen derselben zu gewahren meint. — Der Monolog zeigt einen Wechsel im Rhythmus: Im Eingang sind es kurze, dreistellige Verse (mit Ausnahme des ersten) mit fallendem trochäisch-daktylischem Rhythmus; diese sollen das langsame Verebben der Erregung anzeigen, welche die voraufgegangene Aussprache mit den Freunden über die gemeinsame Flucht in Iphigenie ausgelöst hat. Mit der eintretenden seelischen Beruhigung geht der Monolog in den üblichen jambischen Fünffüßler über (V. 1382).

## 2. Auftritt.

Einwirkung des Arkas auf Iphigenie. Die äußere Lage: die Gefahr wächst der Entscheidung (Katastrophe) entgegen; um so dringender wird auch das Werk der Rettung. Auf der einen Seite der auf das Opfer wartende König und das harrende Volk; diesen gegenüber die die Rettung betreibenden Freunde; in der Mitte Iphigenie in höchster Spannung und seelischer Erregung. Ihre inneren Kämpfe begleiten die Krise der äußeren Lage; sie werden bedingt durch eine Reihe von (vier) Mahnungen des Arkas und ihre jedesmalige Wirkung auf Iphigenie. Damit ist zugleich die Gliederung dieser Szene gegeben.

1. Hinweisung des Arkas auf den Befehl des Königs und seinen festen Willensentschluß. Iphigenie weist über diesen hinaus auf den Willen der Götter, und gewohnt, sich selbst zu bestimmen, fühlt sie sich durch das Drängen des Königs innerlich zum Widerstande herausgefordert (psychologische Erklärung des Folgenden). Sie schickt sich an, schon einen Fuß vorzusetzen zur Ausführung des Anschlages, zieht ihn aber, wie unsicher gemacht in ihrem nur auf einen Augenblick gefaßten Vorsatz, zurück („ich gebe nach"), als Arkas ihr nicht mehr allein des Königs Willen nahelegt, sondern auch, daß „gut und nützlich" sei, was er verlange. Dabei hat sich Iphigenie doch schon einer leisen Unwahrheit schuldig gemacht, denn der Wahnsinn hat den Orestes nicht im Innern des Tempels, der sogenannten Cella, ergriffen, sondern vor dem Heiligtum; das Götterbild ist also gar nicht befleckt.

2. Hindeutung des Arkas auf die Möglichkeit einer anderen Lösung alles dessen, was sie jetzt verwirre, wofern sie nämlich des Treuen Rat beachtend der Werbung des Königs Gehör schenke. Für Iphigenie ist solche Lösung unmöglich, und jetzt mehr als je unmöglich geworden. Nur die Götter vermögen diese Wirren zu lösen („ich hab' es in der Götter Hand gelegt"; . . . „auf ihren Fingerzeig kommt alles an").

3. Hinweisung des Arkas auf die an dem Skythenvolk begonnene Mission, welche zu beenden Iphigenie sich verpflichtet fühlen müsse. Diese Erinnerung erschüttert das Gemüt der Iphigenie und erregt ihr Schmerzen, welche ihre Seele mit Gewalt erfassen in dem Gefühl, selbst schuld zu werden an dem Untergang dieses Missionswerkes, wenn sie, die bisher in den Augen der Barbaren als heilige Priesterin vorbildlich dastand, nun sich darstellen soll als hinterlistige Verräterin an der Göttin selbst. So erhält, was Arkas ihr mahnend vorführt, in ihren eigenen verklagenden Gedanken eine weit größere Tragweite.

4. Erinnerung an die Pflicht der Dankbarkeit für empfangene Wohltat, die ein Edler reichte; Erinnerung an die wahre Natur des Thoas („o wiederholtest du in deiner Seele, wie edel er sich gegen dich betrug von deiner Ankunft an bis diesen Tag"). Diese Natur ist durch Iphigeniens Weigerung in das Gegenteil verwandelt worden, und in ihre Macht schein es gelegt zu sein, sie wieder umzuwandeln. Diese Berufung auf den Adel

ihrer eigenen Gesinnung, den zu gefährden sie im Begriff steht, mit allem, was diese Gefährdung für sie selbst in sich schließt, muß von besonderer Wirkung sein. Dem gesamten Aufruhr ihrer Empfindungen gibt der Monolog der folgenden Szene Ausdruck.

### 3. Auftritt.

Zweiter Monolog der Iphigenie. — V. 1511. „Es schien sich eine Wolke wieder sanft um mich zu legen" usw. Mitten in ihrer Bangigkeit taucht unwillkürlich die Erinnerung an das seltsamste Erlebnis, die wunderbare Rettung durch die Göttin, auf. Von dem Vorgang selbst hat sie jedoch keine bestimmte Vorstellung, da sie in Schlummer versetzt war. Gleichwohl ergänzt die Schilderung des Vorganges in Aulis als ein Beitrag zur Vorgeschichte die frühere Darstellung des bedeutsamsten Augenblickes ihres Lebens (s. I, 4; vgl. unten zu V, 3), und zwar so, daß wir hier einen Einblick in das den Vorgang begleitende Empfindungsleben der Iphigenie tun. Dieses war aber beseligende Gewißheit der rettenden Hilfe und Gnade der Gottheit, Gefühl sichersten Geborgenseins nach den angstvollsten Augenblicken höchster Gefahr.

### 4. Auftritt.

Entgegengesetzte Einwirkung des Pylades auf Iphigenie. — Zunächst Fortführung der äußeren Handlung (1), welche dem Werk der Rettung gilt. Pylades meldet, daß die Genesung des Orest eine vollendete ist („der Bruder ist geheilt!"); auch auf dem Boden des ungeweihten Ufers blieb er von der Krankheit verschont; voll Tatendurst ist er ganz der Lust, die Retterin und sich zu retten, hingegeben. Die Gefährten sind gefunden und sehnen sich, an das Rettungswerk Hand anzulegen; ein günstiger Wind hat sich erhoben, und Pylades selbst ist bereit, sofort den Raub des Bildes auszuführen. So scheint die Handlung hart an die Entscheidung herangeführt zu sein.

Es folgt (2) als Mitte die innere Handlung, welche sich im Austausch von Gründen (Pylades) und Gegengründen (Iphigenie) fortbewegt (geistiger *ἀγών*) und die Aufdeckung des Seelenzustandes der Iphigenie mit seinen inneren Kämpfen zum Hauptinhalt hat. — Ein Gebetswunsch der Iphigenie, der in seiner Fassung Ausdruck einer gewissen Gehaltenheit ist und die Möglichkeit neuen Leides und neuer Klage andeutet, hat im Anfang schon den Umschlag (Peripetie) vorbereitet, welcher in doppelter Weise gegeben ist: in dem Gegensatz einerseits der bangen Sorge der Iphigenie zur Freudenbotschaft des Pylades; anderseits der Enttäuschung des Pylades zu seiner vorher so zuversichtlich ausgesprochenen Hoffnung. — In dem Folgenden übernimmt zuerst (Abschnitt a) Pylades, danach (Abschnitt b) Iphigenie die Gedankenführung. — a) Pylades beruft sich zunächst mit leisem Vorwurf auf die Verabredung des Anschlages (das „abgeredete kluge Wort", daß sie „ins Priesterrecht nicht weislich sich gehüllt"),

gibt neue der veränderten Lage angemessene Verhaltungsmaßregeln, weist auf die glückverheißenden Zeichen der Götter selbst hin, wie Appollo, eh' sie selbst die Bedingung fromm erfüllten, schon sein Versprechen göttlich erfüllt habe, schildert endlich in den lockendsten Tönen die der Iphigenie vornehmlich harrende Aufgabe, den Fluch zu entsühnen, frische Lebensblüten, Heil und Leben über die Schwelle des Vaterhauses wiederzubringen. — V. 1609 „zur Felseninsel", das ist Delos, wohl eine Verwechslung des Dichters mit Delphi; vgl. auch K. Heinemann (N. Jahrb. f. klass. Philol. u. Pädagogik, 1899, 5. Heft, S. 304), der aus der Quelle G.s, den Fabeln Hygins, nachweisen will, daß der Dichter Delphi gemeint und dieses für eine Insel gehalten habe. — b) Iphigenie hat die Mahnungen des Pylades bisher so begleitet, daß sie den Schritt, den sie dem Könige gegenüber selbständig tat, offen gestand, auch mit der freien Entfaltung des ganzen Adels ihrer Gesinnung etwas von dem Heldentum offenbart, das in dem Grunde ihres Wesens ruht („als eine Hülle hab ich's nie gebraucht"). Die letzte verständnisvolle Hinweisung des Pylades auf die ihrer harrende große Mission ist ihrer Seele ein mildes Licht und ein süßer Trost; denn jene Worte sind ein Echo ihrer innersten Gedanken (vgl. unten 5. Auftritt). Aber sie muß sofort sich auch gestehen, daß diese höchste Aufgabe gefährdet, ja vernichtet wird durch eben das, was jener Anschlag ihr zumutet: um den Bruder zu retten, tückisch den zu betrügen und zu berauben, der ihr ein zweiter Vater ward. In dem Widerstreit, in welchen diese Verschlingung von Verhältnissen sie stürzt, sagt ihr das Gefühl unwiderleglich („ich untersuche nicht, ich fühle nur"), daß die Ruhe ihres Herzens, der Friede des Gewissens das höchste Gut sei, welches nimmer angetastet werden dürfe („ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz"), und die weltliche Weisheit des Freundes, daß keiner in sich selbst, noch mit den anderen sich rein und unverworren halten könne, vermag nicht, diese Stimme einer religiösen Gewißheit zu übertäuben.

So verharrt sie dabei das Unrecht zu betonen, das in der von ihm geforderten Tat liegen würde, und für dessen volle Größe und Tragweite sie allein in den Tiefen ihres Gemütes ein Verständnis hat. Denn nicht um das Opfer „eines falschen Wortes" nur handelt es sich, wie Pylades wähnt, sondern um das Opfer ihrer ganzen priesterlichen Vergangenheit und Zukunft, der Mission am Skythenvolke hier und an ihrem Hause daheim, um den Frieden ihres Gewissens, um das Gut ihres Glaubens.

(3) Ausgang. Iphigeniens Empfindungen angstvoller Qual und höchster Ratlosigkeit können nur gesteigert werden durch die den Ausgang der Szene bildenden letzten Hinweisungen des Pylades auf die „eherne Hand der Not", die schweigende Macht der unberatenen (d. h. nicht zu beratenden) Schwester (ἀνάγκη) des ewigen Schicksals (fatum). Sie zeigen die Kehrseite dessen, was frommer Glaube an die Huld und Gnade der Götter, welche der Menschen gute Geschlechter lieben (vgl. I, 4; V. 554 f.), und was eigenstes Erfahrungsleben in ihrer Lebensführung ihr zur Gewißheit gemacht hatten.

5. Auftritt.

Dritter Monolog der Iphigenie; eine sinnende Überschau über ihre Lage und Ausdruck der Stimmungen, in welche die Einwirkung einerseits des Arkas, anderseits des Pylades sie versetzt haben. Es stellen sich in dem Widerstreit ihrer Empfindungen gegenüber auf der einen Seite das Geschick des in der äußersten Gefahr befindlichen Bruders und seines Freundes; auf der anderen Seite das „eigene Schicksal", soweit es die Durchführung der Mission bedeutet, welche sie ihrem Geschlechte und Hause in still genährter heiliger Hoffnung gelobt hat, und die gefährdet, ja vernichtet wird durch das, was sie zur Rettung des Bruders tun soll. Göttergnade und „die taube Not" scheinen mit gleicher Macht heranzudringen; dort deutliche und segenverheißende göttliche Weisungen; hier, wenn sie denselben folgt, eine schwere, doppelte Verschuldung, die Schuld eines tückischen Verrates an der Göttin selbst und an dem edlen, königlichen Wohltäter. So ist das Ergebnis der rätselhaften Verschlingung der Verhältnisse die drangsalvolle Lage, daß sie sich vor zwei verhängnisvolle Entscheidungen gestellt sieht, deren jede gleich gebieterisch geboten zu sein scheint und keine doch gefaßt werden kann ohne schwerste Verletzung des eigenen Gewissens und ohne die Gewißheit, ein verhängnisvolles Unheil für andere heraufzubeschwören, daß, wohin sie auch blickt, jede Wahl zu einer schicksalsschweren Versuchung wird und zu einem den Göttern gleich verhaßten Beginnen führt, entweder zum Verrat an dem Bruder, ja vielleicht zum Brudermorde, oder zum Verrat an dem väterlichen Wohltäter, dem Volk der Skythen, den Göttern selbst. Und so wird das Ergebnis des inneren Kampfes, den die klare Erkenntnis solcher Lage erzeugt, die Stimmung einer Verzweiflung. Angesichts der unlöslichen Verschlingung nicht nur der irdischen Verhältnisse, sondern auch von Gnade und Fluch der gleichzeitig segnenden und versuchenden Götter wird sie an diesen selbst irre und erfährt an sich selbst etwas von einer Versuchung zu dem Gotteshaß, der des Geschlechtes Erbteil war. — Der Monolog enthält das bestimmteste Zeugnis für die Iphigeniens Seele bewegende, auf die Entsühnung des Geschlechtes gerichtete Mission; er bestätigt und ergänzt die früher andeutenden oder allgemeiner gehaltenen Zeugnisse in I, 3, III, 3 (s. S. 180) und ist zusammenzuhalten mit den späteren in V, 3 und 6. — „Rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele"; das Gebet ist das 6. Gebet in der großen Reihe von Gebeten der Iphigenie; es bildet sodann eine besondere Reihe mit dem Gebet in I, 1: „rette mich, die du vom Tod errettet, auch von dem Leben hier, dem zweiten Tode"; I, 4: „o enthalte vom Blut meine Hände"; III, 3: „Geschwister, . . . rettet uns Geschwister!", und wiederum eine Gruppe für sich mit dem zweiten der hier zuletzt aufgeführten Gebete. Aber das: „rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele" ist in dem Maße angstvoller noch wie das: „o enthalte vom Blut meine Hände", als die Verwickelung größer geworden ist; das „Blut" ist das Blut des eigenen Bruders, und das Gut, welches auf dem

Spiele steht, ist der Glaube an die Gnade der Götter selbst, das Heil ihrer eigenen Seele.

Das Parzenlied. Es wird vorbereitet durch die voraufgehenden Worte vom „tiefen Haß der Titanen, der alten Götter auf die Olympier", und hat die allgemeinste Kenntnis dieses Mythus zur Voraussetzung. Denn nur die allgemeinsten Züge aus der sonst so vielgestaltigen Fassung dieses Mythus benutzt der Dichter. — Die Titanen sind die Söhne und Töchter des Uranos und der Gäa, haben den Kronos zum Haupte und das Geschlecht des Japetos zu vornehmsten Genossen. Sie stürzen die Herrschaft des Uranos und richten die des Kronos auf, werden aber mitsamt diesem selbst wieder gestürzt durch Zeus, den Kroniden, der sie in gewaltiger Götterschlacht (Titanomachie) besiegt. Damals ging Prometheus, der Sohn des Japetos, zum Zeus über, verhalf diesem zum Siege, empörte sich dann aber „um Rettungsdank betrogen", mit dem Geschlecht der Titanen gegen Zeus selbst und wird zu einem Bilde des Gotteshasses, wie das ganze Geschlecht der Titanen, der älteren, wie der jüngeren, zu Urhebern des Hasses und Streites in der Welt, zu Trägern des Widerspruches und des Kampfes gegen die bessere Ordnung der Dinge geworden ist. Dem Geschlecht der Titanen gehört auch Tantalus an; er galt als ein Sohn des Zeus und der Titanidin Pluto. Tantalus verfällt dem Gericht der Olympier, nachdem er sich einst ihrer besonderen Huld erfreut hatte, wie zuvor Prometheus. Er muß leiden, wie dieser, und etwas von des Prometheus Gotteshaß erfüllt auch seine Brust. Denn „grimmig ist der Parzen (d. h. Moiren) Brust", die mit dem edlen Freunde leiden, und etwas von diesem Grimme muß auch sein Teil gewesen sein. Die Parzen, die auch über den Göttern waltenden dunklen Schicksalsmächte (vgl. auch V. 1681 f.), sind hier als Verwandte und Gesinnungsgenossen der alten unterlegenen Götter gedacht, darum sind sie auch Freunde des Titanensprößlings Tantalus. Eine unverkennbare Feindseligkeit gegen die neuen Machthaber klingt aus ihrem Lied. — V. 1749 ff. „Aus Schlünden der Tiefe" usw. Der Sage nach warf Zeus über die gestürzten Giganten den Ätna. Die Erschütterungen des vulkanischen Berges deutete man mythisch als gewaltsame Bewegungen der darunter liegenden Riesen. Goethe deutet den Vergleich dichterisch weiter aus: die Rauchwolke über dem Ätna ist der Atem „erstickter Titanen". — V. 1754 ff. „Es wenden die Herrscher" usw.; diese Auffassung steht wieder vollständig im Gegensatz zu der bisherigen der Iphigenie (vgl. V. 1692 ff.). — Der Abschluß: „so sangen die Parzen" usw. ist selbstverständlich nicht mehr Gesang der Parzen selbst, aber auch nicht ein Nachwort der Iphigenie, sondern echt volkstümlich gehaltener Abgesang der „Amme" („in unsrer Jugend sang's die Amme mir"). Er erweitert die Handlung, wenn er Tantalus selbst zum Zeugen des Gesanges macht und seine Wirkung auf ihn darstellt. Dieser horcht teilnehmend den Liedern, denkt teilnehmend der den Fluch der Götter tragenden Kinder und Enkel und „schüttelt das Haupt", nicht mehr in dem wilden Grimme der Parzen — dazu ist der vom Dichter gewählte Ausdruck zu mild —, sondern in

der Trauer eines Mitleides, in welches sich grollender Unwille über die grausamen Götter mischt.

Zum Verständnis der Wirkung des Liedes auf die Iphigenie: Von einer Versuchung zum Gotteshaß selbst erfaßt, hat sie in sinnender Betrachtung das Lied der Parzen an ihrem Ohre vorübertönen lassen. Was lehrt solche sinnende Betrachtung in einem so verhängnisvollen Augenblick einem so tief angelegten, das Geschick ihres Hauses so tief empfindenden, den Göttern bisher so gläubig hingegebenen Gemüte, wenn es die Geschichte des Gotteshasses und die Art seiner Offenbarung an allen Gliedern „der ungeheueren Opposition" von den Titanen an bis auf Orest überschaut? Sie lehrt, daß die Gottesfeindschaft bei den Titanen in ihrer äußersten Gestalt als grimmer Gotteshaß auftritt, in dem Geschlecht des Tantalus (der Ahnen) als Gottentfremdung, die, von der vermessenen Überhebung des Ahnherrn anfangend, fortwachsend das folgende Geschlecht bis auf Atreus in immer tiefere Schuld hineinführt; in dem Hause des Agamemnon als ein Irren den Göttern gegenüber, zu welchen man doch sonst wieder ein inneres Verhältnis gewonnen hat. Agamemnon hat durch Überhebung den Zorn der Göttin erregt (I, 3), aber dann sich stumm in den göttlichen Willen ergeben. Orest hat „der Götter Wink" durch eine Greueltat zu vollstrecken gesucht und dann in qualvoller Reue und Buße, in sehnendem Verlangen nach Gnade sein Verhältnis zu ihnen wiederherzustellen getrachtet. So ist der Gotteshaß in stetigem Abnehmen, wie Iphigenie vom Fluche gewünscht hatte, daß er abnehmend ermatten möge. Der Sang der Parzen ist gerader Gegensatz zu allem dem, was sonst ihre Seele ganz erfüllt hat: Gottesfurcht und Gottesliebe in der gläubigen Gewißheit einer göttlichen Gnade. Der Anblick jener furchtbaren Kehrseite, zusammengehalten mit dem überschauenden Blick auf die grausigen Erfahrungen des ganzen Geschlechtes von den Titanen bis auf Orest, wird nun entscheidend für ihre Beantwortung der Frage, was sie selbst, die letzte ihres Geschlechtes und die Priesterin ihres Hauses, zu wählen habe.

### c) Rückblick.

Gliederung: Der Bau ist äußerst einfach: drei Monologe der Iphigenie und zwei Zwischenszenen, 1. Iphigenie und Arkas, 2. Iphigenie und Pylades; d. h. Einwirkung beider Parteien auf die in der Mitte stehende Priesterin und Schwester. Daraus ergibt sich auch schon das allgemeine Verhältnis der Monologe. Der erste gibt einleitend den Grundakkord ihrer Seele an angesichts der ihr gestellten neuen und ihrer Natur fremden Aufgabe; der zweite drückt die Wirkung aus, welche die Verhandlung mit Arkas in ihrem Gemüt zurückläßt; der dritte gibt Zeugnis von dem Eindruck der entgegengesetzten Einwirkung des Pylades und von dem verhängnisvollen Zwiespalt, welchen die Reden beider Männer mit dem Recht und Unrecht ihrer Gründe in ihr Innenleben hineintragen.

Die erwartete rasche Ausführung der Flucht wird zunächst äußerlich verhindert durch das erneute Eingreifen der Gegenhandlung (Arkas—Thoas)

und durch das Zugeständnis an den König, das Arkas der Priesterin abringt (retardierendes Moment). Aber die größte Schwierigkeit, die sich der Ausführung der Flucht entgegenstellt, ist ein innerliches Moment und liegt in Iphigenie selbst: Iphigeniens Gewissen erwacht und sträubt sich gegen die ihr bei der Flucht zugewiesene unehrliche Rolle. Diesen inneren seelischen Vorgang, zu dessen Entwickelung der Dichter den ganzen Akt braucht, durchleben wir mit von den ersten Anfängen und in den verschiedenen Zwischenstufen; daher die verhältnismäßig vielen Monologe. Am Ende steht die Heldin unschlüssig und aufs tiefste aufgewühlt vor uns: soll sie der glücklichen Heimkehr mit dem geliebten Bruder die innere Reinheit, die Ruhe des Gewissens opfern? — So sehen wir die von Iphigenie so heiß gewünschte Befreiung aus den „heiligen Sklavenbanden" aufs neue und ganz unerwartet gefährdet, um so mehr, als zum glücklichen Vollzug nach den Worten des Pylades (III, 3) „schneller Rat und Schluß" nötig war.

## 5. Aufzug.

### a) Die Handlung.

Der König ist im Gespräch mit Arkas in den Tempelbezirk eingetreten. Arkas hat dem König Bericht erstattet über das, was er von der Priesterin erfahren hat, und faßt seine Meinung dahin zusammen, daß das Ganze höchst verdächtig erscheine. Der Argwohn liege nahe, daß die beiden Gefangenen mit Hilfe der Priesterin ihre Flucht vorbereiteten, um so mehr, als das Gerücht gehe, das Schiff, mit dem die beiden gekommen, sei noch in einer Bucht versteckt. Darauf erteilt der König in kurzer militärischer Weise seine Befehle: man solle zunächst die Priesterin holen, dann die ganze Küste durchsuchen, und wenn man das Schiff mit den Genossen der beiden Gefangenen gefunden habe, sich durch raschen Angriff aus dem Hinterhalt aller bemächtigen. Mit diesen Aufträgen entfernt sich Arkas (1. Auftritt).

Erst als der König sich allein sieht, bricht sich sein Unmut Bahn, und begreiflicherweise richtet er sich zunächst gegen Iphigenie, deren Spiel er durchschaut, und die im Begriff steht, ihn zu hintergehen. Aber es ist charakteristisch für den edlen Sinn des Königs, daß sein Groll sehr bald eine andere Richtung annimmt: er macht sich selbst Vorwürfe, daß es soweit gekommen ist, und mißt sich selbst die Hauptschuld zu; er habe durch seine Nachsicht und seine Güte Iphigenie auf die schiefe Bahn gedrängt. Wäre er von Anfang an streng und hart gegen sie geblieben, hätte er die Opfer immer von ihr vollziehen lassen, so würde sie, an Gehorsam gewöhnt, willfähriger gegen ihn gewesen sein und sich nicht mit kühnen Hoffnungen auf Heimkehr erfüllt haben, die zu verwirklichen sie jetzt zu List und Betrug ihre Zuflucht nehme. Indem er so Iphigenie von vornherein entschuldigt und entlastet, zeigt er ebenso seine vornehme Gesinnung, wie die Größe des Wohlwollens, das er für Iphigenie hegt (2. Auftritt).

Sorgenvoll und erregt tritt ihm Iphigenie entgegen. Sie empfindet

sein unerwartetes Kommen als eine unwillkommene Störung für sich wie für das Gelingen des Anschlages. Daher empfängt sie ihn mit Vorwürfen. Wenn er schon die Ausführung des Opfers beschlossen habe, so möge er selbst doch fern bleiben; er werde ja für die grausige Tat gegen entsprechenden Lohn sicher dienstbereite Hände finden, aber dann möge er seine erhabene Person wenigstens nicht durch die Teilnahme beflecken. Von der Erregung der Priesterin hebt sich die kühle, beobachtende Ruhe des Königs doppelt wirksam ab; sein spöttisch ironischer Ton, der dabei wiederholt durchklingt, trägt seinerseits erst recht dazu bei, die Unruhe und Erregung der Priesterin zu steigern. Mit flammenden Worten kündigt sie ihm den Gehorsam auf und lehnt es ab, die befohlene Opferung zu vollziehen. Wieder beruft sie sich (wie in I, 3) auf das von Diana durch ihre Rettung gegebene Beispiel, aber der König zeigt sich unnachgiebig, indem er auf das alte Gesetz pocht, das er nicht ändern könne und dem sie gehorchen müsse. Traurig beklagt Iphigenie die weibliche Schwachheit, die kein Schwert habe, um ihre Überzeugung zu verteidigen, wo die Worte versagen, aber sie erinnert ihn, daß das Weib dafür andere Waffen von der Natur mitbekommen habe, um sich in solchen Nöten zu helfen. Der Gewalttätige, der die ehrliche Überzeugung des Schwächeren gering achte, verdiene es, wenn er dafür überlistet und hintergangen werde. Der König ahnt wohl, was jetzt in Iphigeniens Seele vor sich geht. Zum letzten Male ringt sie mit sich im inneren Zwiespalt, ob sie an dem von Pylades ersonnenen und wohlvorbereiteten Anschlag mitwirken soll. Noch hat sie bisher in dieser ganzen Unterredung jedes Wort vermieden, was sie verstricken könnte, aber seine kalte, abweisende Ruhe, die sie immer mehr in die Enge treibt und ihr jeden anderen Ausgang versperrt, legt ihr wiederum das halb schon verworfene Mittel des Betruges nahe. Verzweifelt hält sie Umschau, nur ein göttliches Wunder könnte anscheinend noch Rettung bringen. Da in der höchsten Not verfällt Iphigenie auf ein letztes, äußerstes Mittel. Der König, der längst begriffen hat, daß die leidenschaftliche Weigerung der Iphigenie nicht nur aus religiösen Gründen allein erfolgt, daß da eine besondere Teilnahme für die Person der Gefangenen im Spiele sein muß, erkundigt sich nach deren persönlichen Verhältnissen; diese Fragen bringen Iphigenie auf den Gedanken, ihr und ihres Bruders Schicksal ganz in seine Hand zu legen, indem sie ihm alles offen und ehrlich enthüllt, — in der Tat „ein kühnes Unternehmen," das nur durch ein göttliches Wunder gelingen kann, aber eben darum von der Priesterin willkommen geheißen, als eine Probe auf die sittliche Macht der Götter. Einige Augenblicke noch ringt sie mit sich in einem letzten schweren Kampfe, sammelt sie gewissermaßen Mut zu ihrem Bekenntnis. Dann erzählt sie, nachdem sie den Beistand der Götter zum Schutz der Wahrheit angerufen hat, dem König in schlichten ungeschminkten Worten die ganze Wahrheit: in ihrer Erregung beginnt sie mit dem Nächstliegenden, dem Anschlag, stellt dann erst die beiden Fremden vor und schließt mit einer summarisch kurzen Vorgeschichte, um den Anschlag zu erklären und zu entschuldigen. Erleichtert atmet sie

nach dem Geständnis auf, eine Zentnerlast ist von ihr genommen, das peinvolle Schwanken zwischen den beiden Parteien, zwischen Betrug und Wahrheit, hat ein Ende, die Entscheidung ist gefallen. Der König fühlt sich von dieser Wendung überrascht und zugleich betroffen. Der gekränkte Stolz des Barbaren, der schon einmal an diesem Tage gereizt worden ist, erwacht gegenüber der Griechin aufs neue und macht sich in ironischen Worten Luft. Aber dies Gefühl ist nur ein Selbstschutz gegen den mächtigen Eindruck, den Iphigeniens offenes mutiges Wort auf ihn gemacht hat. Iphigeniens reines Bild selbst ist durch ihre letzte Tat in seiner Seele wiederhergestellt, sie hat sein Vertrauen wiedergewonnen. Dagegen mißtraut er den beiden Griechen; er hält sie für Schwindler, die Iphigenien, ihr Heimweh geschickt ausnutzend, betört haben. Da merkt Iphigenie, daß die Wage zu ihrem Gunsten steigt, und mit leidenschaftlichen Worten sucht sie ihm ein entscheidendes Wort zu entreißen. Sie verbürgt sich für die beiden Fremden; der König möge sie prüfen und wenn er sie als Betrüger erfinde, die Priesterin auf das fernste Eiland verstoßen. Gleichzeitig aber erinnert sie ihn an sein Wort, das er ihr heute erst gegeben (I, 3): daß er die Priesterin in die Heimat entlassen wolle, wenn sich ihr Aussicht zur Rückkehr biete; nun sei diese Möglichkeit gegeben, nun möge er sie ziehen lassen. Dieser leidenschaftliche Ausbruch und die Enge, in die er sich unvermutet getrieben sieht, erwecken des Königs Unwillen aufs neue; er kann sich unmöglich so rasch in den Verlust Iphigeniens finden und weicht ihrem Drängen nach einem bindenden Worte aus (3. Auftritt).

Schließlich enthebt ihn das unvermutete Hereinstürmen Orests einer Antwort. Von den Skythen aufgespürt, hat sich die kleine Griechenschar fechtend gegen den Tempel zurückgezogen, um hier Iphigenien abzuholen und auf das Schiff zu retten. Bereits zieht auch der König das Schwert, um sich gegen Orest zur Wehr zu setzen, da tritt Iphigenie vermittelnd dazwischen, und es gelingt ihr, indem sie mit fliegenden Worten dem Bruder ihr soeben dem König gemachtes Geständnis mitteilt, rasch den Geradsinnigen zur persönlichen Einstellung der Feindseligkeiten zu bewegen (4. Auftritt).

In diese seltsame Szene tritt Pylades herein, und der klügere Freund erkennt sofort die Situation. Bereits geht es den Griechen schlecht, sie werden nach der See zu abgedrängt, und Arkas kommt, dem König die unmittelbar bevorstehende Vernichtung der ganzen Schar anzukündigen. In diesem Augenblick greift Thoas gebietend ein und befiehlt, ein neues Zeichen seiner edlen Gesinnung, seinem Volke einen Waffenstillstand. Arkas soll den Skythen den Befehl überbringen, daß sie während der Unterredung der Fürsten den Kampf einstellen. Mit dem gleichen Auftrag des Orest an die Griechen entfernt sich Pylades (5. Auftritt).

So ist Raum geschaffen zu einer ruhigen Aussprache des Königs mit den beiden Geschwistern. Sie beginnt mit einer herzlichen Mahnung der Priesterin an die beiden sich gegenüberstehenden Männer zur Selbstbeherrschung. Darauf übernimmt Thoas als der Ältere die Führung des Ge-

spräches und verlangt Beweise für die behauptete Abstammung von Agamemnon. Orest kann nur auf das Schwert weisen, das der Vater einst vor Troja geführt, aber er ist bereit, sich einem Gottesurteil zu unterwerfen und im Zweikampf die Richtigkeit seiner Behauptung zu vertreten. Der König möge ihm den Tapfersten seines Heeres gegenüberstellen. Dem Einwand des Thoas, daß nach der Landessitte dem Fremden ein derartiges Recht nicht zustehe, begegnet er mit der Bitte, dann möge Thoas diese Sitte einführen und ihm zugleich erlauben, bei dem Zweikampf noch eine andere Sache zu vertreten, die des Gastrechtes überhaupt; wenn er siege, so möge der schreckliche Brauch, die Fremden den Göttern zu opfern, ein für allemal abgeschafft sein. Dieses großmütige Einsetzen der eigenen Person für die allgemeine Menschlichkeit gewinnt dem Jüngling das Herz des ritterlichen Königs, der nicht übel gewillt ist, dem Wunsche des Orest nachzugeben und sich ihm selbst zum Zweikampf zu stellen, damit zugleich die Frage nach dem Besitz Iphigeniens ausfechtend. Aber Iphigenie tritt hindernd dazwischen, indem sie den kampfbegeisterten Männern das eigene schreckliche Los ausmalt, daß ihr, wie der Ausgang des Kampfes auch wäre, fallen würde. Aber es bedarf auch des Zweikampfes gar nicht, denn Iphigenie hat schon so viele untrügliche Beweise, daß der Fremdling wirklich ihr Bruder ist, ein Muttermal, eine alte Narbe, die Ähnlichkeit mit dem Vater, daß sie auch den König überzeugt. Freilich ist damit immer noch nicht die letzte Schwierigkeit überwunden. Der König erinnert an den eigentlichen Zweck, der die Griechen hierhergeführt hat, an den Raub des Götterbildes. Das könne er nicht gutwillig herausgeben, und so sehe er keine Möglichkeit, auf die Entscheidung durch die Waffen zu verzichten. Aber da weiß Orestes Rat. Es bedarf für die Griechen des Götterbildes nicht mehr. Sie hatten den Orakelspruch des Apollo falsch gedeutet, erst jetzt in Tauris ist ihnen der richtige Sinn aufgegangen: nicht das Götterbild der Diana, sondern Iphigenien hatte der Gott mit der Schwester gemeint, die er Orestes befahl heimzubringen, damit sich der Fluch des Hauses wende. Mit männlich edlen Worten beschwört der Fürstensohn den König, daß er die Erlaubnis nicht länger verweigere, und nachdem er selbst so lange Jahre den Segen von Iphigeniens reiner Nähe genossen, nun gestatte, daß sie auch ihrer Familie den göttlichen Segen zuwende. Als sich auch Iphigenie dieser Bitte anschließt und ihn an das Versprechen erinnert, daß er ihr vor wenigen Stunden gegeben, vermag Thoas dem Drängen der Geschwister nicht länger zu widerstehen, und ein kurzes „so geht!" entringt sich seinen Lippen. Aber der Tonfall und die finstere Miene des Königs lassen Iphigenie nicht im Zweifel, wie schwer ihm dies Zugeständnis wird. So kann sie nicht von ihm gehen. Mit innigen Worten, indem sie ihm ihrer unauslöschlichen kindlichen Dankbarkeit versichert, sucht sie ihn zu trösten. Sie hat sein Weib nicht werden können, aber sie wird sich als seine Tochter fühlen auch in der Ferne und durch ein jederzeit geübtes freundliches Gastrecht die alten Bande der Liebe mit dem Skythenvolk aufrecht erhalten. Vor diesem überquellenden Dankbarkeitsgefühl schwindet auch die letzte Härte

aus dem Herzen des Königs: mit freundlichem Wort und Handschlag entläßt er die Geschwister (6. Auftritt).

### b) Besondere Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.

#### 1. und 2. Szene.

Die Lage. Vorbereitung zu einer gewaltsamen Entscheidung von seiten des Thoas und der Seinigen; Hemmnisse einer friedlichen Lösung (retardierendes Moment). — Szene 1. Blick (des Arkas) auf die Handlung der Gegner, sowohl auf die bereits bekannten Vorgänge, als auch auf die noch zu befürchtenden Ereignisse. Entscheidende Gegenmaßregeln werden vom Thoas angeordnet und die entscheidende Zusammenkunft mit der Priesterin vorbereitet. — Szene 2. Monolog des Thoas, ein gedrängter Erguß des an sich so redekargen Königs.

#### 3. Szene.

Unsere Aufmerksamkeit ist vor allem auf die Haltung der Iphigenie gerichtet; wird sie die klärende, zur Genesung führende oder die verwirrende, verderbenbringende Wirkung, welche die sinnende Vertiefung in das Parzenlied in ihrem Seelenzustande hervorgebracht hat, erkennen lassen? — Wir sind um so mehr für sie besorgt, als wir nach den beiden vorausgehenden Szenen wissen, daß der Anschlag des Pylades bereits entdeckt ist und wenig Aussicht auf Gelingen hat. Wird sich Iphigenie darin verstricken, so scheint der Untergang der Geschwister wahrscheinlich. Von ihrer Wahrheitsliebe hängt alles ab, viel mehr als Iphigenie selbst ahnt. Andererseits aber durfte Iphigenie eben das nicht ahnen, wenn ihr innerer Sieg, ihre Selbstüberwindung überzeugend sein sollte. Nur weil sie aus rein sittlichen Beweggründen, ohne Kenntnis und Rücksicht auf die äußere Lage handelt, können wir an ihre Reinheit glauben.

Der Höhepunkt von Iphigeniens Kampf liegt in den Versen 1876 ff.: „O sähest Du wie meine Seele kämpft, ein bös Geschick, das sie ergreifen will, im ersten Anfall mutig abzutreiben usw.". Iphigenie befindet sich in der Abwehr; sie sucht sich ebenso den Werbungen des Pylades, wie den Wünschen des Thoas zu entziehen, um die Reinheit ihrer Seele zu bewahren, aber sie sieht sich andererseits durch Thoas immer mehr in die Enge gedrängt ohne Ausweg, so daß die Worte des Pylades V. 1680 („du weigerst dich umsonst usw.") in Erfüllung zu gehen scheinen. Da faßt sie im letzten Augenblick den heldenhaften Entschluß, sich aus allen Gewissensnöten durch ein offenes Wahrheitsbekenntnis zu retten: die innere Wahrhaftigkeit und das Vertrauen auf die Güte der Götter siegt. Dieses Auf und Ab in Iphigeniens Seele, die bald sich verzweifelt an ihre Reinheit klammert, bald wieder dem von Pylades geplanten Anschlag zuneigt, spiegelt sich in der Rede Iphigeniens durch eine Reihe scheinbarer Widersprüche: V. 1870 ff., 1874, 1876 ff. — V. 1844. Neuer und letzter Beitrag zur Vorgeschichte betr. den Hergang der Opferung in Aulis mit ergänzenden

Zügen, welche die Seelenangst der Iphigenie im Augenblick der Opferung selbst schildern. — V. 1892 ff. Iphigenie wertet ihr Handeln selbst als „unerhörte Tat", als Heldentat, wie die folgenden Beispiele zeigen. Das Wesen einer Heldentat: daß mit unwahrscheinlichem Erfolg der Mutigste sie beginnt. Anspielung auf Diomedes und Odysseus, welche (Ilias X) allein mit alles wagender Kühnheit mitten in das Lager der Feinde (des Rhesos) einbrechend, aus fast sicherem Untergang dennoch siegreich mit den Trophäen heimkehren, V. 1904 ff. auf Theseus, der den sicheren Seeweg von Troezene nach Athen verachtend, den gefahrvollen Landweg über den Isthmos allein im gefahrvollsten Kampf mit furchtbaren Unholden erschloß. Falsches und wahres Heldentum eines Weibes: jenes ein unweibliches Hinaustreten aus den Schranken der Natur, wenn das Weib in den Kreis des Mannes hinübergreifend nach Amazonenart ein Heldentum des Schwertes und der Gewalt sucht, dieses ein Heldentum allein einer geistigen Größe und sittlichen Erhebung zur Abwehr einer Unterdrückung. Das Ergebnis der ganzen Gedankenreihe: der kühne, alles auf das Spiel setzende Entschluß, und im Aufblick zu den Göttern, deren Gnade das Gelingen im gläubigen Vertrauen anheimgestellt wird, sofort dann auch die Tat. In dieser verbinden sich jene beiden Mittel, nach welchen sie zuvor fragend und kämpfend gesucht hatte: es steigen Heldenkraft und Heldenentschluß aus ihrer eigenen Seele Tiefen, und sie ruft die Götter betend um ein Wunder an. Vgl. A. Hartert in dem oben genannten Aufsatz: „Als eine echte, bahnbrechende Heldin betritt sie kühn die Straße des Gottvertrauens, und indem sie glaubend tut, was ihr sittliches Empfinden sie heißt, erfährt sie, daß dieser Glaube nicht nach Schemen greift, sondern in der wirklichen Welt der Sieg ist, welcher die finsteren Gewalten überwindet, die neben dem Guten ihr Wesen treiben oder dasselbe bekämpfen. Es ist uns durchaus verständlich, daß Iphigeniens Handeln die vom Dichter gewollte Wirkung hat — in diesem Sinne geschieht kein Wunder, aber ohne das Wunder des Glaubens in Iphigeniens Herzen war eben ihr Handeln nicht möglich." Eines Weibes wahre Heldengröße und priesterliche Erhabenheit vereinigen sich zu einem Bilde (Iphigenie Heldentochter, Heldenschwester, Priesterin und selbst eine Heldin); und diese höchste Erhabenheit menschlichen, sittlichen Wollens weist wiederum über sich hinaus in das Gebiet der Erhabenheit des göttlichen Willens, so daß auch hier beides zu einem Bilde zusammenwächst. Jene Erhabenheit aber ist nicht die frevle Überhebung und titanenhafte Vermessenheit, die ihrer Ahnen verhängnisvolles Erbteil gewesen war, sondern das gerade Gegenteil davon: gläubige und der Erhörung gewisse Hingabe an die göttliche Gnade. Das Bild menschlicher Erhebung wird zu einem Bilde menschlicher Beugung vor der Gottheit, die Darstellung äußerster Kühnheit, welche das Schicksal der nächsten Angehörigen, sowie des ganzen Hauses herauszufordern scheint, zugleich zu einer Darstellung der tiefsten Demut, welche gewiß ist, daß nur durch göttliche Gnade die sonst unlöslichen Wirren gelöst, die großen Schicksalsfragen ihres Hauses entschieden werden können, und in anbetender Ergebung dieser Lösung harrt.

Das Ganze wird zu dem Schauspiel einer besonderen Art von Heldennatur; einer echt weiblichen, aber der höchsten Willenserhebung fähigen und doch noch ein Höheres in gläubiger Verbindung mit der Gottheit suchenden priesterlichen Natur; die Erscheinung der höchsten Erhabenheit eines geweihten sittlichen Willens wird erweitert durch den Einblick in die vollkommene (absolute) Erhabenheit des göttlichen Willens. Wir selbst aber werden mit der gespannten Erwartung entlassen, ob die Macht des Fluches, den die Schuld der Menschen in das Geschlecht hineintrug, oder des Segens, den die über den Menschen waltende Gnade der Götter spendet, den Sieg behalten wird. — V. 1939 ff. Es hört sie (die Stimme der Menschlichkeit) jeder, „geboren unter jedem Himmel" usw. Die Worte sind ein neues Zeugnis dafür, wie Goethes Iphigenie im Gegensatz zur Auffassung der Antike den Unterschied zwischen Griechen und Barbaren verwischt: die menschliche Natur ist gut von Grund aus; nur Vorurteil oder Leidenschaft vermag sie zu trüben (Einfluß Rousseaus). — V. 1942 ff. Auf das Schweigen des Königs folgt psychologisch durchaus wahr und deshalb sehr schön, der Umschlag (Peripetie) von höchster heldenhafter Erhebung zur natürlichen Stimmung eines zarten Weibes, welches angstvoll die Wirkung ihres Bekenntnisses verfolgt und damit auch uns die verhängnisvolle Tragweite desselben vor Augen führt. Aber Iphigenie überwindet den Argwohn des Königs durch neue, ein unbegrenztes Vertrauen zum König bezeugende Wahrhaftigkeit, wenn sie, ein volles Verständnis dafür bei ihm voraussetzend, die geheimste Hoffnung und die größte Aufgabe ihres Lebens, auf welche sie früher nur im allgemeinen hingedeutet hatte (I, 3: „o sendetest du mich auf schnellen Schiffen hin! du gäbest mir und allen neues Leben"), jetzt offen vor ihm aufdeckt. Diese letzte und schönste Hoffnung ist an Orest geknüpft.

> .... Die letzte Hoffnung
> Von Atreus' Stamme ruht auf ihm allein,
> Laß mich mit reinem Herzen, reiner Hand
> Hinübergehen und unser Haus entsühnen.

Die Erfüllung dieser Aufgabe ist nun erst möglich, nachdem Iphigenie durch Überwindung der an sie herangetretenen Versuchung, sowie durch das offene Bekenntnis Herz und Hand sich wirklich rein erhalten hat. Zwischen den gleichlautenden Worten in IV, 5 und ihrer Wiederholung jetzt liegt ein katastrophisches Erfahrungsleben; dort Verzagen und Zweifel, hier Zuversicht und Glaubensgewißheit. — V. 1983 ff. Iphigenie ruft die königliche Gnade an.

### 4. und 5. Auftritt.

Vorbereitung zu einer gewaltsamen Entscheidung von seiten des Orest und Pylades. Bestimmt die Haupthandlung (Befreiung und Heimkehr) zu fördern, wird sie in Wahrheit zu einem hemmenden (retardierenden) Vorgang. In seinem Verlauf bezeichnen das Einschreiten des Orest und danach dasjenige des Pylades zwei Stufen (1. und 2.) einer Steigerung

in der Gefahr und in der Bewegung auf eine gewaltsame Katastrophe. Die Gefahr, die am Schluß von Sz. 4 schon beschworen zu sein schien, wird in Sz. 5 noch einmal ernstlich nahe gerückt.

1. Orest zeigt, daß er wirklich genesen, und daß das Heldentum tapferer Tat in ihm erwacht ist. Denn solcher Beweis ist nötig, wenn wir ihn als den würdigen Ahnherrn eines neu erstehenden Heldengeschlechtes uns denken sollen. — Die Priesterin erinnert an den heiligen Boden, der den Kampf nicht leidet und das Versöhnungswerk erleichtert; und wir selbst werden dadurch erinnert, daß auf solchem heiligen Boden der Götter heilige Entscheidung sich vollziehen soll. — Die Art, wie Iphigenie dann weiter als Priesterin und Schwester vermittelt, wird zur Zusammenfassung und sicheren Fortleitung der vorangegangenen Gedankenreihen: pietätvollste Verehrung gegen den König, der ihr „ein zweiter Vater ward" (neue volle Anerkennung seines inneren Wertes), Berufung auf seine Gnade („in seine Hand hat mein kindlich Herz unser ganz Geschick gelegt"), Bekenntnis der in dem Anschlag enthaltenen Schuld und Rechtfertigung ihres kühnen Schrittes durch die Hinweisung auf den für sie allein bestimmenden Grund, ihre Seele vom Verrat an Menschen und Göttern zu retten. Diese werden gnädig fügen, daß, nachdem das eine Gebet erhört ist (IV, 5: „rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele"), auch das andere nicht unerhört bleibe (I, 4: „o, enthalte vom Blut meine Hände"). Thoas' grimme Wut war durch „diese Stimme" zuvor schon besänftigt, sonst wäre er nicht mit gelassener Hoheit, sondern leidenschaftlich dem Orest begegnet. Orest wird jetzt durch der Priesterin und Schwester hoheitsvolles und zugleich doch so mildes Wort beschwichtigt; so scheint eine friedliche Lösung unmittelbar bevorzustehen.

2. Die äußere Lage: eine Krise für die Griechen, welche die letzten Kräfte zusammenraffen und nach der See langsam zurückgedrängt werden. Aber der Sieg ist auf seiten der Skythen so gut wie entschieden; ein Wort vom König, und das Schiff der Griechen steht in Flammen. Die Entscheidung des Königs soll ein Akt der freien Gnade sein; nachdem List und Gewalt vorher gegen ihn geplant und schon ins Werk gesetzt waren, kann diese Lösung allein befriedigend wirken. Des Pylades verehrungsvoller Gruß („dies ist des Königes verehrtes Haupt"; eine Wiedererkennung) mitten in der feindseligen Handlung, des Orest Entgegenkommen machen eine Anwendung der Gnade möglich. Mit dem Waffenstillstand, der geschlossen wird, ist auch ein Stillstand dieser äußeren Handlung bezeichnet; von neuem tritt die innere in ihr Recht. Das Schlußwort des Orest aber deutet an, daß der Gottheit selbst zur letzten entscheidenden Handlung Raum gegeben werden soll („harret still, welch Ende die Götter unsern Taten zubereiten").

## 6. Auftritt.

Ausgang (Exodus des ganzen Dramas). Er bringt die Lösung des Knotens mit der Beseitigung zweier Schwierigkeiten: (1.) Erweis, daß Orest Agamemnons Sohn und Iphigeniens Bruder ist, womit die Wahr-

heit der Aussage Iphigeniens erhärtet wird; (2.) Aufdeckung der wahren Meinung des Götterspruches, womit die Gewalttat an dem Könige, der Raub des Götterbildes sowie eine Entscheidung durch Waffengewalt beseitigt wird. Beide Lösungen sollen anfangs auf gewaltsame Weise durch Entscheidung der Waffen herbeigeführt werden, werden aber gütlich vermittelt. Die erste Lösung liegt in der Menschen, die zweite in der Götter Hand; in der ersten fällt vornehmlich der Iphigenie, in der zweiten vornehmlich dem Orest die Vermittelung zu; beider Reden werden somit zu Kernstücken der Szene. — Ein Schlußwort der Iphigenie (3.) schließt die Szene und das ganze Drama mit einem stimmungsvollen Ausgangsakkord befriedigend ab.

Zu 1. Der Wunsch, durch einen Zweikampf die Entscheidung herbeizuführen, und seine Herausforderung des Edelsten und Besten aus des Königs Heere bezeugen von neuem des Orestes Heldenkraft und zeigen ihn würdig, der Ahnherr eines neuen Heldengeschlechtes zu werden. Wie tief das Verlangen nach Heldentum in seiner Brust gewurzelt ist, das bezeugt der Wunsch, zu welchem das von dem Vater ererbte Schwert ihm Anlaß gibt. Auf das „Heldentum" weist er selbst mit den Worten: „soweit die Erde Heldensöhne nährt, ist keinem Fremdling dies Gesuch verweigert", ausdrücklich hin; auf ihn als den würdigen Sproß der Ahnherrn Thoas mit den Worten: „nicht unwert scheinest du, o Jüngling, mir der Ahnherrn, deren du dich rühmst, zu sein." Und wie hochsinnig und ideal er dieses Heldentum auffaßt, das geht aus der allgemeineren Bedeutung hervor, die er dem Zweikampf hier beigelegt zu sehen wünscht als einem Gottesurteil, das nicht nur über seine und der Seinigen Freiheit entscheiden soll, sondern auch über das Bestehen oder die Beseitigung des grausamen Brauches der Menschenopferung. Vgl. H. Grimm a. a. O.: „Ebensosehr hebt Goethe Orest durch diesen Zusatz, der, sobald er von dem Leiden befreit ist, das seine Seele zu dumpfem Stillstand verurteilte, in sich den künftigen Herrscher Mykenes erblickt und die Aufgaben erkennt, die zu bewältigen ihm obliegen." Endlich ist mit den Erbietungen des Orest ein Ausblick auf eine solche Lösung der ganzen Wirren eröffnet, wie sie sich gestalten würde, wenn sie allein von Menschen in die Hand genommen würde: eine Heldenprobe, die zugleich Berufung auf ein Gottesurteil ist; dabei soll das Schwert des Agamemnon zu einer heilbringenden Waffe werden, wie der alte Dolch, der im Hause des Tantalus grimmig wütete (s. oben III, 1, S. 177, 181), ein verderbenbringender gewesen war. — Wenn Thoas selbst den Zweikampf mit Orest zu wagen bereit ist, so liegt darin ein Zeugnis höchster Anerkennung für den jungen Helden. — Iphigenie schreitet auch hier zu gütlicher Vermittlung ein. Dem Liede, welches den gefallenen Helden preist, stellt sie die Klage des trauernden Weibes gegenüber. Diese wird um den gefallenen König nicht minder erhoben werden wie um den gefallenen Bruder (ein neues Zeugnis ihrer pietätvollsten Verehrung für den König). Dem inneren Zeugnis des jauchzenden Herzens, welches gleich anfangs sie zu dem Bruder gewaltig riß (III, 1, vgl. oben S. 178), hat sie drei sichere Kennzeichen der Wiedererkennung hinzuzufügen: das Muttermal, die Narbe aus frühester Kindheit,

die Ähnlichkeit mit dem Vater. — Die nachträglich sorgende, klügelnde Überlegung, sie möchte doch etwa selbst das Opfer eines Betruges geworden sein, stimmt nicht recht zu der Bedeutung, welche in III, 1 der Stimme der Natur beigemessen wird, und ist auf Rechnung der dichterischen Freiheit zu setzen.

Zu 2. Thoas betont die Notwendigkeit einer gewaltsamen Lösung auch der zweiten Frage (Kampf um das heilige Götterbild); aber es bedarf nur der Erinnerung an den Wortlaut des Orakels, das zuvor (II, 1; II, 2) nur unvollkommen, seinem allgemeinen Inhalt nach, oder auch in schiefer Fassung (V, 3) mitgeteilt war, um allen die Binde von den Augen zu nehmen und über dem Irrtum der Menschen die Klarheit des göttlichen Willens zu offenbaren. Die Gottheit selbst spricht durch das Orakel; sie hat lange vorher die Lage bezeichnet, wie sie jetzt sich gestaltet hat, und spricht nun als Verheißung und Wille aus: „so löset sich der Fluch.“ Wir gewinnen die feste Zuversicht, daß, so gewiß, als sich der erste Teil des Orakels bereits erfüllt hat, auch der zweite: „es löset sich der Fluch“, nach und durch der Götter Willen in Erfüllung gehen wird (unmittelbarer Einblick in die Erhabenheit des göttlichen Willens). — Dem Orest war das Orakel gegeben; er hatte, es mißverstehend, die letzten Wirren herbeigeführt; so ist er auch berufen, die Lösung auszusprechen und die Deutung zu übernehmen, die zu einer zusammenfassenden Überschau aller dafür wesentlichen Punkte wird. Das Thema wird gleichsam angegeben mit den Worten: „die strengen Bande sind nun gelöst.“ Es folgt ein Blick auf Iphigenie („du bist den Deinen wieder geschenkt“) und auf sich selbst („von dir berührt, war ich geheilt“ . . . „neu genieß' ich nun durch dich das weite Licht des Tages“). Diese letzten Worte können die wuchtige Kraft des Zeugnisses nicht abschwächen, welche in dem Gebet liegt, mit dem Orestes III, 3 die Götter und ihre Gnade als die Retter aus seiner Not dankend preist. Es ist unrecht, die hier angeführten Worte aus dem Zusammenhang zu lösen und aus ihnen auf eine magische Wirkung der Schwester zu schließen, die allein schon die Genesung bewirkt habe. Wohl aber hat der Schwester Gebet die hilfreichen Götter vom Olymp herabgerufen, und mitwirkend war dann auch ihre priesterliche wohltätige Nähe. Was unsere Stelle hervorheben will, ist die engste Zusammengehörigkeit der durch der Götter Gnade geretteten Geschwister, welche des Königs Machtspruch nicht trennen solle. — Er schließt endlich mit Worten, die dem Thoas die Möglichkeit eines Nachgebens zeigen, ohne daß er sich etwas vergebe; sie sollen ihm den entscheidenden Entschluß erleichtern, wenn er daran gedenke, daß er nunmehr den Segen vergelten könne, den ihm die Priesterin gebracht, daß auf die „Schwester“ Orest ein näheres Anrecht habe, daß, was des Mannes Stolz sei, Gewalt (Thoas) und List (Orest), sich beugen müsse und auch könne vor der sieghaften Macht, die in der Wahrhaftigkeit einer so hohen Seele und in dem reinen, kindlichen Vertrauen eines Weibes zu einem edlen Manne liege.

Zu 3. Iphigenie erbittet sich den Segen des Königs wie den eines Vaters („ohne Segen . . . scheid' ich nicht von dir; . . . wert und teuer, wie mir mein Vater war, so bist du's mir, und dieser Eindruck bleibt in meiner

Seele"). Die Skythen sollen ihr als Brüder gelten, und was sie III, 1 von den Hellenen gesagt hatte: „selbst der letzte Knecht, der an den Herd der Vatergötter streifte, ist uns in fremdem Lande hochwillkommen", wird hier auf die Skythen angewendet; ein freundlich Gastrecht soll den König und die Seinigen mit ihr und den Ihrigen fortan verbinden. So wird ihr priesterliches, sittigendes Werk an jenem Volk nicht untergehen und ihre Mission im Barbarenlande erfüllt bleiben, auch wenn sie dieselbe nun preiszugeben scheint, um eine andere, noch höhere und schönere Mission daheim zu beginnen. Ein inniger Gebetswunsch, der an den Gebetswunsch erinnert, mit welchem die Priesterin den König zuerst I, 3 begrüßt hatte, aber ungleich wärmer, inniger und seelenvoller ist, geht dem letzten: „lebet wohl" vorauf. Dasselbe soll ein holdes Wort des Abschiedes sein, die Tränen des Abschiedes zu lindern, die sie dem väterlichen Freunde weint, die ein Zoll ihrer pietätvollsten und dankbarsten Gesinnung sind und seine kämpfende Seele zu versöhntem Frieden bringen. Die Art dieses letzten „lebet wohl" bezeugt dann aber zugleich, daß auch Thoas genesen ist von der vorübergehenden Trübung seines sittlichen Bewußtseins, und daß die an sich edle Natur von dem Rückfall in leidenschaftliche Härte sich durch einen heldenhaften Sieg über sich selbst geläutert hat zur milden Reife eines abgeklärten Charakters (auch eine Art geistigen Heldentumes. Ergänzung der früheren Charakteristik des Thoas).

c) **Rückblick auf den ganzen Aufzug.**

Allgemeine Gliederung. Leicht lösen sich Sz. 3 (Iphigenie und Thoas) als das Kernstück, Sz. 6 als Ausgang (Exodus) des ganzen Dramas heraus; dann bilden Sz. 1 u. 2 einerseits, Sz. 4 u. 5 anderseits den Rahmen zu Sz. 3, und zwar so, daß sie die Vorbereitung zur gewaltsamen Entscheidung in beiden Lagern, auf seiten des Thoas und der Seinigen in Sz. 1 u. 2, auf seiten der Griechen in Sz. 4 u. 5, enthalten. Die Ausgangsszene 6 wird dann die Lösung des großen Konfliktes bringen, während die katastrophische Wendung und Höhe in der 3. Sz. liegt. So ergibt sich folgendes Bild:

Sz. 1 u. 2. **Sz. 3.** Sz. 4 u. 5.
**Sz. 6.**

Äußere und innere Handlung gehen in dem Aufzug zu engster Wechselwirkung ineinander über. Iphigenie erreicht das Ziel ihrer Sehnsucht, die Heimkehr mit dem geliebten Bruder, ohne sich durch den Betrug zu beflecken. In einem letzten schweren Kampf siegt ihre Wahrhaftigkeit und ihr Glaube an die Güte der Götter, und dieser schwer erkämpfte Sieg wird die unmittelbare Ursache der Wendung zum Guten, indem sie sich dadurch das Vertrauen und die Achtung des Thoas bewahrt. Damit ist zugleich der Fluch, der so lange über ihrem Hause lag, endgültig beseitigt. Die beiden Geschwister haben sich durch innere Läuterung von dem Verhängnis befreit, das als Erbteil auch über ihnen lag. Damit wird auch die eigenartige gött-

liche Fügung, die sie auf verschiedenen Wegen hierher geführt hat und die eben ihre Läuterung zum Zwecke hatte, in ihrer letzten und tiefsten Bedeutung klar. Die Befreiung von allem Irrtum, der dem Orest und den Seinigen wie ein Schleier um das Haupt gelegt war, wird zu einer „Erkennung" in der großartigen Verwendung dieses Motives, zu einer Offenbarung der Gottheit an den Menschen an Stelle des deus ex machina (siehe unten den vergleichenden Blick auf die Iphigenie des Euripides), zu dem großartigsten und zugleich natürlichsten, weil unmittelbar bereitliegenden Mittel der Lösung.

## B. Zusammenfassung.

### 1. Hintergrund.

Das Land Tauris findet sich auf keinem Atlas. Die alten Griechen kannten nur ein Volk Namens Taurier und nannten nach diesem die Halbinsel Krim den taurischen Chersones. Das Wort Tauris ist eine goethische Neubildung, wohl nach der Analogie von Aulis und offenbar als kürzere Bezeichnung für den taurischen Chersones gedacht. Die Bewohner des Landes nennt Goethe Skythen (die geschichtlichen Taurier hatten mit den Skythen nichts zu tun); ein rauhes Land, ein rauhes Volk, mit blutigen Sitten. Unter der Führung seines Königs focht es siegreiche Kriege mit den Nachbarn, aber es lebt noch dumpf dahin in Barbarei, ohne eine Kenntnis höherer Gesittung. Arkas selbst nennt seine Landsleute (IV, 3) „ein neues Volk voll Leben, Mut und Kraft", das

> trüb und wild . . .
> Sich selbst und banger Ahnung überlassen,
> Des Menschenlebens schwere Bürden trägt.

Woher sollte es auch die Kultur kennen, da ein altes Gesetz jede friedliche Berührung mit Fremdvölkern unmöglich machte? Kein Gastrecht wurde gewährt; jeder Fremdling, der an die unwirtliche Küste verschlagen wurde, mußte als Opfer an Dianas Altar verbluten. Hier konnten nur die Götter selbst Abhilfe schaffen, und sie tun es, indem sie die beiden letzten Glieder eines fluchbeladenen Geschlechtes aus dem heiteren Griechenland in das rauhe Barbarenland führen und sie die Mittler zur Kultur, zu einer höheren Stufe der Gesittung werden lassen. Der Dichter läßt sogar die Götter unmittelbar, durch eine übernatürliche Tat, wenigstens in die Vorgeschichte eingreifen: die wunderbare Entrückung Iphigeniens durch Diana in einer Wolke findet sich immer aufs neue betont (I, 1; I, 4, IV, 3 u. a.). Wohl werden Iphigenie sowohl wie Orest, jedes für sich zunächst zur eigenen Bewahrung und Rettung, durch die Götter nach Tauris gebracht, aber indem sie sich hier durch innere Selbstüberwindung des alten Erbfluches entledigen, wirken sie, wie dies bei jeder guten Tat geschieht, zugleich auch vorbildlich auf ihre Umgebung. Durch die „sanfte Überredung" Iphigeniens wandelt sich das Herz des Königs, daß er die alten Opfer einstellt und daß auch allmählich Heer und Volk sich „von dem blutigen Dienst" entwöhnen (IV, 3). So hat sie allein

durch ihre weibliche Persönlichkeit die Gebote edler Menschlichkeit und Milde aus ihrem Vaterland nach Tauris verpflanzt. Ihr ritterlicher Bruder vollendet das Werk. Thoas beugt sich am Ende ebenso vor dem Willen der Götter wie vor der geistig-sittlichen Überlegenheit der beiden Geschwister. Dabei hat der Dichter das Griechentum an sich durchaus nicht nur von seinen Lichtseiten aus dargestellt; das beweist am besten die greuelreiche Geschichte des Atridenhauses, die in so großer Ausführlichkeit vor uns ausgebreitet wird. Diese Geschichte liefert den besten Beweis, daß die höhere Kultur die menschlichen Verbrechen keineswegs ausschließt; im Gegenteil, die Verfeinerung des Intellekts bewirkt auch eine größere Raffiniertheit der verbrecherischen Tätigkeit. So ist auch das Griechentum nach der Meinung des Dichters noch nichts Fertiges, nichts Vollkommenes, kein Abschluß. Das offenbart sich am deutlichsten in der Gottesauffassung. Das Parzenlied (IV, 5), allerdings eine ältere Form, der aber doch auch Orestes (II, 1) noch ziemlich nahesteht, zeigt eine Auffassung, die sich von der skythischen noch nicht allzusehr unterscheidet: die Götter werden als feindliche Mächte aufgefaßt, welche mit Lust die Menschen verderben, und denen man sich daher nur mit Furcht im Herzen und mit der Sorge, ihren Groll abzuwenden, nahen kann. Demgegenüber vertritt schon Pylades eine wesentlich höhere Auffassung (II, 1): „die Götter rächen der Väter Missetat nicht an dem Sohn" usw. Zur höchsten Vorstellung aber erhebt sich Iphigenie in dem Glauben an die Güte und Wahrhaftigkeit der Götter, wie er namentlich in dem Gebet I, 4 rührenden Ausdruck findet:

Die Unsterblichen lieben der Menschen
Weitverbreitete gute Geschlechter.

Der gute Mensch darf der Hilfe der Götter gewiß sein; in dieser Gewißheit handelt Iphigenie V, 3, und der Ausgang bestätigt die Richtigkeit ihres Glaubens. Damit aber ragt Iphigenie auch in der Dichtung weit über ihr Volkstum hinaus. Es ist ein höheres Menschentum, daß sie sowohl dem Barbarentum wie dem Griechentum gegenüber verkörpert: die veredelte Gesittung wurzelt in der reineren Gottesidee.

## 2. Charaktere.

Das Verhältnis der handelnden Personen ist überaus einfach: zwei Hauptgegner, Orest und Thoas; je ein Genosse auf jeder Seite, Pylades und Arkas, in die Mitte gestellt Iphigenie. So ergibt sich folgende Übersicht:

| | Iphigenie. | |
|---|---|---|
| Thoas. | | Orest. |
| Arkas. | | Pylades. |

Iphigenie, die einzige Frau, vermittelt zwischen den Männern. Den einen gehört sie durch Bande des Blutes, den anderen durch Bande der Freundschaft an. Die ersteren Bande sind die stärkeren und stehen zu Anfang überragend im Vordergrund. Erst im Verlaufe der Handlung wird sie sich auch der zweiten Bande bewußt, und sie gibt ihnen ihr Recht, soweit sie

es vermag. Das echt weibliche Empfinden ist der Grundzug von Iphigeniens Charakter.

Ich untersuche nicht, ich fühle nur,

sagt sie selbst von sich (IV, 4). Sie grübelt nicht, sie folgt bei ihrem Handeln nur ihrem Gefühl. Durch eine glückliche Kindheit und das Eingreifen der Gottheit selbst hat sie sich ihr Gefühl unverkümmert, stark und rein bewahrt:

Von Jugend auf hab ich gelernt gehorchen,
Erst meinen Eltern und dann einer Gottheit,
Und folgsam fühlt ich immer meine Seele
Am schönsten frei (V, 3).

Aus ihrem Gefühl heraus lehnt sie den Heiratsantrag des Königs ab. Der einzige Grund, den sie gegen eine derartige Verbindung geltend zu machen weiß, ist ihr starkes Heimweh, die Sehnsucht nach der Heimat, worin sie sich verzehrt. Dieses Gefühl ist so stark in ihr, daß es sich in der langen Reihe von Jahren fast bis zur Krankhaftigkeit gesteigert hat. Ihr Herz blutet ihr bei dem Gedanken an die Heimat (I, 2), tagelang steht sie am Meer, „das Land der Griechen mit der Seele suchend" (I, 1). In diesem Heimweh sieht sie eine Stimme der Götter, denn diese „reden nur durch unser Herz zu uns" (I, 3), und ohne einen Moment auch nur zu schwanken, weist sie den ehrenvollen Antrag des Königs zurück. In solchem gefühlsmäßigen Handeln, das nicht von äußeren Vorurteilen und ängstlicher Rücksichtnahme beeinflußt wird, liegt ihre Stärke und Sicherheit. Obwohl kein Mensch in Tauris ihren Namen und ihre Herkunft kennt, haben sich doch alle vom König bis herab zum gemeinem Manne vor ihrem Willen gebeugt. Sie stimmt den König zur Milde, ringt ihm die Einstellung der Blutopfer ab; durch ihre Freundlichkeit fühlt er sich „wie mit Zauberbanden gefesselt" (I, 3), und schon ihre Stimme genügt, ihn zu besänftigen (V, 3). Aber auch dem Volke ist „das fremde göttergleiche Weib", das das blutige Gesetz gefesselt hält, um seiner Reinheit willen ein Gegenstand der Verehrung. Man weiß:

Ein reines Herz und Weihrauch und Gebet
Bringt sie den Göttern dar. Man rühmet hoch
Die Gütige.

So urteilen über sie die Wächter, die Pylades ausgehorcht hat (II, 1). Wie sehr sich Iphigenie ihrem Gefühl überläßt, zeigt auch die Wiedererkennung der Geschwister (III. 1). Ohne lange Bedenken und Vorbereitungen sinkt sie dem Wiedergefundenen in die Arme, so daß dieser, völlig überrascht, zunächst sogar an ihrer Reinheit zweifelt. Verstellung und Heuchelei, listige Umwege sind ihr von Natur völlig fremd. Darum gerät sie auch in die größten seelischen Nöte, als sie bei dem Anschlage des Pylades mithelfen soll. Zunächst hat sie sich, betäubt von der Freude über den wiedergefundenen Bruder, von Pylades als Werkzeug brauchen lassen, hat den Gefangenen die Freiheit gegeben und dem Pylades versprochen, seine Weisungen auszuführen, um den Raub des Bildes zu verdecken. Je ruhiger sie wird, um

so mehr fühlt sie das Unrecht, das sie zu begehen im Begriff steht, und das auch die von Pylades vorgeschützte eiserne Notwendigkeit in ihren Augen nicht entschuldigt. Verzweifelt fühlt sie sich hin und hergerissen, die Liebe zum Bruder, zur Heimat kämpft in ihrer Seele mit dem Abscheu vor Lüge und Betrug, bis endlich auch hier ihre echte Natur in leidenschaftlichem Erguß sich Bahn bricht. Alle Schuldverstrickung, der sie bereits halb verfallen, zerreißend bekennt sie die Wahrheit und bezwingt dadurch, daß sie sich selbst treu bleibt, auch das Herz des Königs:

> Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
> Wird durch die Wahrheit dieser Hohen Seele
> Beschämt, und reines kindliches Vertrauen
> Zu einem edlen Manne wird belohnt (V, 6).

Ihr Gegenspieler bleibt von Anfang bis zu Ende in der Hauptsache Thoas; wenn er auch in den drei mittleren Akten hinter anderen zurücktritt und auf der Bühne nicht erscheint, so steht doch sein Wille unausgesetzt feindlich drohend über dem Wünschen und Tun Iphigeniens. Wie Iphigenie ihn gleich zu Anfang als edlen Mann bezeichnet (I, 1), so rühmt ihn auch Arkas (IV, 2):

> O wiederholtest du in deiner Seele,
> Wie edel er sich gegen dich betrug,
> Von deiner Ankunft an bis diesen Tag.

Nur so läßt sich auch der weitgehende Einfluß erklären, den Iphigenie schließlich auf ihn erlangt hat, denn „ein edler Mann wird durch ein gutes Wort der Frauen weitgeführt" (I, 3). Iphigenie ist ihm die Offenbarung eines neuen Menschentums, er fühlt sich ihr gegenüber als „einen erdgeborenen Wilden" (I, 3), als „rohen Skythen", und „Barbaren" (V, 3), und mit der steigenden Erkenntnis ihres höheren Wertes ist auch immer stärker der Wunsch in ihm erwachsen, sie ganz zu besitzen, sie als seine Frau heimzuführen. Dieser Wunsch ist durch die kühle Zurückhaltung der Priesterin, die bisher noch immer seinem Antrag geschickt auszuweichen verstanden hatte (I, 2), eher noch mehr entflammt worden. Als Mann und Herrscher an keinen Widerstand gewöhnt, pflegt er mit starrer Konsequenz auf seinem Willen zu bestehen: „denn seine Seel' ist fest und unbeweglich" (II, 2). Als daher Iphigenie seinen Antrag, dem sie nicht länger ausweichen kann, mit bestimmten Worten ablehnt und auf ihrer Rückkehr in die Heimat besteht, fühlt er sich dadurch im Innersten verletzt, weil er meint, daß es die Kluft zwischen Griechen- und Barbarentum ist, woran er scheitert. Aber er gibt darum seine Absicht keineswegs auf, er sucht nun erst recht seinen Willen durchzusetzen und sie zu gewinnen. Was ihm, wie er glaubt, durch Güte und Nachsicht mißlungen ist, sucht er nun durch Gewalt zu erreichen. Hat sie ihn von sich gestoßen im Stolz ihres überlegenen Griechentums, so will er sie nun demütigen, indem er sie zu sich herunterzieht auf den Stand des Barbarentums. Dazu muß ihm der alte blutige Opferbrauch willkommene Handhabe bieten. Wenn sie seine Hand nicht sofort annehmen will, so soll sie durch die furchtbare Bluttat, die er ihr auferlegt, zum Nachgeben gezwungen

werden. So scheint unter dem Einfluß der elementaren Leidenschaft aller Edelsinn hinweggewischt und der rohe Barbar tatsächlich wieder aufgelebt zu sein. Aber selbst, wenn er wollte, könnte er die Jahre, in denen er sich Iphigeniens Einfluß überlassen, aus seinem Wesen nicht hinweglöschen. Dazu kommt, daß er sich schon vorher durch ein bedingtes Versprechen der Erlaubnis zur Rückkehr die Hände gebunden hat (I, 3). Als ihm daher Iphigenie in edlem Freimut die durch das Erscheinen ihres Bruders veränderten Verhältnisse aufdeckt, kann er ihren Bitten nicht widerstehen. Er hält Wort und entläßt sie seinem Versprechen gemäß in die Heimat, indem er über sich selbst und seine Leidenschaft den schwersten Sieg davonträgt. Durch diesen Sieg überwindet er zugleich in sich das Barbarentum endgültig und erweist sich, geläutert und gereift, als ein wahrhaft edler Mensch und König.

Sein Vertrauter Arkas erscheint als Persönlichkeit viel ausgeglichener. Ein gewandter Höfling, weiß er die Worte klug zu setzen und straft damit seine eigene Behauptung (I, 2) Lügen:

Der Skythe setzt ins Reden keinen Vorzug.

Indessen ist er kein Gleißner. In lauterer Treue dient er seinem Herrn. Wenn er mit diesem Dienst gleichwohl redliche Ergebenheit gegen die einflußreiche Priesterin zu vereinigen weiß, so ist das ein Zeichen seiner Klugheit. Dankbar erkennt er das segensreiche Walten der Priesterin, vor allem ihren veredelnden Einfluß auf den König, an, und in dem Bestreben, diesen Einfluß seinem Volke und Herrscher zu erhalten, sucht er in dem Konflikt zwischen Iphigenie und Thoas den ehrlichen Mittler zu spielen. Durch seinen dringlich erteilten Rat bemüht er sich immer wieder die Priesterin zur Gefügigkeit gegen die Wünsche des Königs umzustimmen, und wenn er auch damit keinen Erfolg hat, so erreicht er doch durch seine Vorstellungen soviel (IV, 3), daß Iphigenie von dem Anschlage des Pylades zurücktritt.

Iphigeniens Bruder Orest gleicht darin seinem Gegenspieler Thoas, daß er im Verlaufe der Handlung einer starken Umwandlung unterworfen wird. Als ein Kranker, der den Tod als Erlösung von seinen Qualen betrachtet, erscheint er zu Beginn. Eine freudlose Jugend und die Schuld einer schweren Bluttat verdüstern seinen Sinn. Wie ein Fluch liegt der begangene Muttermord auf ihm, er wähnt sich von den rächenden Eumeniden verfolgt und glaubt sie bisweilen greifbar vor sich zu sehen. Hierdurch wird seine Tatkraft gelähmt. Mit Mühe hat ihn der Freund zu der gemeinsamen Fahrt nach Tauris beredet, wo er nach einer Weissagung Apolls Erlösung von seinen Leiden finden soll. Er verhält sich passiv und überläßt das Planen und Handeln dem Freunde (II, 1):

Bin ich bestimmt zu leben und zu handeln,
So nehm ein Gott von meiner schweren Stirn
Den Schwindel weg, der auf dem schlüpfrigen
Mit Mutterblut besprengten Pfade fort
Mich zu den Toten reißt.

Allerdings hat seine Zurückhaltung bei den Anschlägen des Freundes noch einen zweiten Grund. Auch Orestes ist wie Iphigenie im Grunde eine gerade ehrliche Natur; krumme Wege sind nicht seine Sache (II, 1):

> Ich schätze den, der tapfer ist und grad.

So zerreißt er kurz entschlossen die Lügenerzählungen des Freundes bei seiner ersten Unterredung mit Iphigenie (III, 1):

> Ich kann nicht leiden, daß du große Seele
> Mit einem falschen Wort betrogen werdest,

und führt dadurch die Wiedererkennung der beiden Geschwister herbei. Ebenso erscheint er an dem listigen Anschlag des Pylades später nur mittelbar beteiligt, nachdem er unter Iphigeniens Beistand von seinen Wahnvorstellungen geheilt ist. Er ist nur insofern umgewandelt, als sich Lebensmut und Tatenlust mit einem Male in seiner Seele mächtig regen, wie es Pylades IV, 4 schildert:

> Und herrlicher und immer herrlicher
> Umloderte der Jugend schöne Flamme
> Sein lockig Haupt; sein volles Auge glühte
> Vor Mut und Hoffnung, und sein freies Herz
> Ergab sich ganz der Freude, ganz der Lust,
> Dich, seine Retterin, und mich zu retten.

Von dieser Tatenlust zeugt am schönsten sein ritterlicher Vorschlag, den Streit zwischen Griechen und Skythen persönlich durch einen Zweikampf auszufechten. Zugleich offenbart sich aber auch darin der Edelmut einer großen Heldenseele (V, 6):

> Laß mich nicht allein für unsre Freiheit,
> Laß mich, den Fremden, für die Fremden, fechten.

Er setzt mit diesem Vorschlag überzeugungstreu sein Leben für die höhere Sittlichkeit und Kultur ein und gewinnt durch seine Rede „aus einem geraden treuen Munde“ das Herz des Gegners für sich und seine Sache. So erweist er sich auch in seiner ganzen Charakteranlage als der rechte Bruder Iphigeniens.

Der treue Freund Pylades ist das Gegenstück des Orest; beider Freundschaft beruht auf wechselseitiger Ergänzung. Schon seit seiner frühesten Jugend hängt er in inniger Liebe an dem gleichaltrigen Gespielen (II, 1):

> Was ich worden wäre,
> Wenn du nicht lebtest, kann ich mir nicht denken,
> Da ich mit dir und deinetwillen nur
> Seit meiner Kindheit leb und leben mag. . .
> Da fing mein Leben an, als ich dich liebte.

„Ein immer munterer Geselle“ hat er seine Lebensaufgabe darin erkannt, dem schwerblütigen, ernsten Freunde zur Seite zu stehen, ihm zu helfen und zu raten. Ein fröhlicher Optimismus beseelt ihn; er läßt sich von den Schwierigkeiten des Lebens nicht aus der Fassung bringen, im

Vertrauen auf die Götter und auf die eigene Klugheit tritt er ihnen ruhig entgegen (IV, 1):

> Seine Seel ist stille; sie bewahrt
> Der Ruhe heilges unerschöpftes Gut,
> Und den Umhergetriebenen reichet er
> Aus ihren Tiefen Rat und Hilfe.

Durch diese unerschütterliche Seelenruhe unterscheidet er sich aufs stärkste von der im Grunde leicht erregbaren, leidenschaftlichen Natur der beiden Geschwister. Diese Ruhe bewährt sich ebenso in der Gefangenschaft im Tempel angesichts des drohenden Opfermessers (II, 1), wie gegenüber dem König (V, 5), als den Griechen die gewaltsame Vernichtung durch das Schwert der Skythen droht. Das macht, Pylades ist im wesentlichen Verstandesmensch; nicht ohne tiefere Beziehung vergleicht ihn Orest mit Odysseus, und er selbst bekennt, daß dieser Schlaueste aller Griechen sein Ideal darstellt:

> Laß es mich gestehn:
> Mir scheinet List und Klugheit nicht den Mann
> Zu schänden, der sich kühnen Taten weiht.

Dabei schreckt er selbst vor „einem falschen Wort" nicht zurück. Zweimal versucht er es mit listigem Betrug, erst durch die Lugerzählung gegen Iphigenie und dann, indem er Iphigenien kluges Wort in den Mund legt, wie sie dem König begegnen soll. Beidemal scheitert er durch die Wahrheitsliebe eines der Geschwister. So sehr er ihnen auch sonst durch seine Umsicht und Weltklugheit nützt, — sobald er die Grenzen der Wahrheit verläßt, droht er sie in das schwerste Unheil zu verstricken. Andererseits gibt er gerade durch sein Trugspiel den Geschwistern unbeabsichtigt Gelegenheit, die Reinheit ihres Herzens zu bewähren. Im Grunde steht er als sittlicher Charakter bei all seinen überlegenen Verstandesgaben doch hinter den beiden Geschwistern zurück. Und auch äußerlich ist er der Unterlegene. Er meint die Geschwister zu retten, und schließlich sind sie es, denen er seine und der Gefährten Rettung verdankt; denn nicht durch die Überlegenheit der Waffen oder des listigen Verstandes siegt das Griechentum über die Barbaren, sondern durch die auf innerer Wahrhaftigkeit begründete Sittlichkeit der beiden Geschwister.

### 3. Grundgedanken.

Drei Hauptthemata treten hervor: I. Zurückführung der Iphigenie; II. Genesung des Orest; III. Entsühnung des Geschlechtes durch Iphigenie. Dabei sind II und III in gewissem Sinne I untergeordnet, denn sie sind, obschon selbständige Zwecke, doch mittelbar von I abhängig. Iphigenie wirkt bei allen dreien entscheidend ein. Sie überwindet alle Widerstände, indem sie der Stimme ihres reinen Herzens folgt. Sie beugt ebenso den brutalen Skythenkönig Thoas wie den verschlagenen Griechen Pylades unter ihren Willen:

> Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
> Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
> Beschämt, und reines kindliches Vertrauen
> Zu einem edlen Manne wird belohnt.

In diesen Versen (V, 6) hat man mit Recht den Grundgedanken des Dramas gefunden. Das Drama verherrlicht die überlegene sittliche Macht des reinen Weibes über den Willen der Männer. Aber der Dichter hat noch mehr hineingelegt.

Iphigenie sowohl wie Thoas und Pylades sind die Vertreter ganz bestimmter Vorstellungskreise. Thoas verkörpert das rohe gewalttätige Barbarentum, Pylades das verfeinerte verschlagene Griechentum und Iphigenie, die obschon von Geburt Griechin, doch diesem Kreise innerlich entfremdet ist, das freie reine Menschentum (vgl. auch oben S. 206). Die Stimme des reinen Herzens, der sie folgt, ist „die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit", von der Iphigenie selbst sagt (V, 3):

Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle rein
Und ungehindert durch den Busen fließt.

Es hört sie jeder, der Grieche wie der Barbar, Thoas wie Pylades, aber in beiden fließt die Quelle nicht rein, denn (IV, 4):

So wunderbar ist dies Geschlecht gebildet,
So vielfach ists verworren und verknüpft,
Daß keiner in sich selbst noch mit den andern
Sich rein und unverworren halten kann.

Nur in Iphigenie sehen wir die volle Reinheit verkörpert, aber freilich hatte es eines göttlichen Wunders bedurft, um diese schöne Blüte zur Entfaltung zu bringen. Diana selbst hatte eingreifen müssen, um hier an einem einzigartigen Beispiele die Macht des edlen freien Menschentums zu zeigen. Dadurch erscheint wieder die reine Menschlichkeit Iphigeniens als etwas Gottgewolltes: die Stimme ihres reinen Herzens ist die Stimme der Gottheit (die Götter „reden nur durch unser Herz zu uns"); Humanität und der durch unser Gewissen uns offenbarte göttliche Wille fallen zusammen. In diesem Zusammenhange betrachtet bedeutet der geistige Sieg Iphigeniens über Pylades und Thoas den von der Gottheit gewollten Triumph der Humanität über Griechentum und Barbarentum. Die trennenden Schranken zwischen den einzelnen Völkern werden niedergelegt unter göttlichem Beistande durch ein edles freies Menschentum. Dazu stimmt eine Äußerung des Dichters selbst, der am 31. März 1827 dem Schauspieler Krüger nach einer vortrefflichen Darstellung des Orest in ein Widmungsexemplar des Dramas folgende Verse schrieb:

Was der Dichter diesem Bande
Glaubend, hoffend anvertraut,
Werd im Kreise deutscher Lande
Durch des Künstlers Wirken laut!

So im Handeln, so im Sprechen
Liebevoll verkünd es weit:
Alle menschlichen Gebrechen
Sühnet reine Menschlichkeit.

Berücksichtigt man, daß Goethe bei diesen Versen natürlich in erster Linie an Orest und seine Heilung dachte und daß man einzelne Worte

eines dichterischen Gelegenheitsausspruches nicht einseitig pressen darf, so kann man wohl sagen, daß die beiden letzten Worte den oben entwickelten Grundgedanken in etwas anderer und noch allgemeinerer Form aussprechen: die Humanität überwindet alle unserer menschlichen Natur anhaftenden Schwächen.

### 4. Bau des Dramas.

In Zeit und Ort ist das Drama von strengster Einfachheit. Der Schauplatz bleibt in der ganzen Handlung derselbe: „Hain vor Dianens Tempel". Die einzelnen Akte schließen sich ohne wesentliche Pause einer an den anderen an, so daß die Zeit der Handlung ungefähr der des Spiels gleichgesetzt werden kann; die Handlung vollzieht sich also in wenigen Stunden. Besondere Zeitangaben fehlen: der Dichter hat es absichtlich unterlassen, uns an die Tageszeiten zu erinnern, offenbar weil ihm diese als etwas Äußerliches bei der sonst durchaus verinnerlichten Handlung nebensächlich schienen.

Auch die Handlung ist durchaus einfach und geschlossen. Das Ziel der äußeren Handlung ist die Rückführung der Iphigenie, von Iphigenie ersehnt und erbeten, vom König in bedingter Form versprochen, von den Göttern den beiden Freunden durch Orakelspruch befohlen (V, 6):

> Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer
> Im Heiligtume wider Willen bleibt,
> Nach Griechenland, so — —

Der Doppelsinn des Wortes „Schwester", von den ahnungslosen Freunden auf die Schwester des Gottes bezogen, vermehrt zunächst die Schwierigkeiten, die sich der Ausführung in den Weg stellen. Die falsche Auslegung des Orakelspruches verschiebt das Ziel, macht Ränke und Winkelzüge nötig und droht schließlich die Rückführung überhaupt zu nichte zu machen, bis im letzten Augenblick sich der rechte Sinn des Spruches enthüllt. Hauptteile der äußeren Handlung: Exposition 1. Akt; Höhepunkt des Stückes die endgültige Vereinigung der Geschwister III, 3 („die Achse des Stückes"); friedliche Lösung V, 6.

Neben dieser äußeren Handlung aber und sie an Bedeutung überragend geht eine innere Handlung her, die man als den Kampf Iphigeniens um ihr besseres Selbst oder kürzer als Iphigeniens Selbstbehauptung bezeichnen kann. Im Anfang richtet sich dieser Kampf zunächst gegen Thoas und seine Anforderungen; als Frucht ihrer Bewährung erntet sie hier die Heilung des Bruders. Im zweiten Teil kämpft sie gegen den Freund des Bruders und seine Ratschläge; dieser Kampf ist der bei weitem schwerere, aber sie siegt nach langem schwerem Ringen auch hier und erntet als Lohn die frohe Heimkehr an der Seite des Bruders. Auf diese innere Handlung bezieht es sich, wenn Schiller gesagt hat, der Hauptvorzug des Dramas sei „Seele". Man hat danach das ganze Drama ein Seelendrama genannt, doch verwirft Morsch (Einleitung, S. XIX) diese Bezeichnung mit Recht als einseitig: „Mich dünkt, der Dichter hat wohl gefühlt, wie undramatisch

diese Seelenhandlung sei, und um sie doch etwas kraftvoller zu machen in jedem Akt zwar nicht eine wirkliche, aber eine unmittelbar drohende Aktion ersonnen. Man überlege sich folgende im Stücke gegebene oder bevorstehende Situationen: im ersten Akt Iphigenie geängstigt durch die Aussicht auf das Ehebündnis mit dem Barbaren und noch mehr bedroht durch den Zwang, mit eigner Hand viele Menschen zu opfern. Im zweiten Akt ein Muttermörder von den Furien verfolgt, verzweifelnd an sich, den Menschen und den Göttern. Im dritten Akt die Situation verschärft: der Rächer des Mordes seines Vaters scheint ganz und gar ein Opfer seines furchtbaren Schicksals zu werden, er sieht in seiner Schwester seine eigene Mörderin usw. Wahrlich, äußere wie innere dramatische Bewegung ist reichlich genug vorhanden, trotzdem das Drama mit seiner strengen Beobachtung der drei aristotelischen Einheiten äußerlich den ruhigen Charakter der klassizistischen Tragödie behauptet". Anders urteilt Bielschowsky a. a. O. S. 422: „Ja man muß sagen, daß es die höchste Stufe dramatischer Dichtung ist, wenn die Seelen nicht erst durch das Medium der Tat, sondern unmittelbar aufeinander wirken. Auf dieser höchsten Stufe steht Iphigenie, und Schiller konnte mit Recht als ihren eigentlichen Vorzug „Seele" bezeichnen. Von diesem Standpunkt aus entdecken wir in der Iphigenie eine stetig fortschreitende, reich bewegte und verwickelte Handlung, die ununterbrochen den Zuschauer oder Leser in Spannung erhält, sofern er nur sich ihr willig hingibt und nicht mit fremdartigen, äußerlichen Anforderungen an sie herantritt."

Es entspricht dem überall in die Tiefe gehenden Zuge dieser Dichtung, wenn sie diejenigen poetischen Mittel liebt, welche vorzugsweise geeignet sind, das Innenleben aufzudecken, und wenn sie diese so verwendet, daß diese Aufdeckung am wirksamsten erreicht wird. Das ganze Drama ist eine große Folge von Peripetien innerlichster und zugleich auf das höchste gesteigerter Art, ein „tieferschütternder Übergang" vom Gram zur höchsten Freude und von dieser wiederum zu unsagbarem Schmerz bis zur Auflösung in neue höchste Freude. Diese Peripetien verbinden sich mit Erkennungen (Iphigenie durch Thoas, Orest durch Iphigenie, die Ahnen und Eltern durch Orest, Orest durch Thoas), und es ist eben diese Verbindung, welche, wie schon Aristoteles (Poetik K. 11) gesehen hat, die Verwendung dieser Mittel so wirksam macht. Eine Erkennung im größten Stil war zum Schluß die Aufdeckung der wahren Meinung des Orakels (vgl. S. 203), weil dieses selbst ein poetisches Mittel war, die irdische Welt mit der überirdischen zu verbinden, und zwar so, daß die Unzulänglichkeit menschlichen Wollens und die siegende Klarheit göttlichen Willens aus ihm schließlich in gleicher Weise hervortreten und enthüllt werden (vgl. S. 170 und 203). — Einer Verknüpfung zweier Welten durch den Einblick in eine andere nur geistig geschaute dient das poetische Mittel der Vision. Die Behandlung desselben in der Vision des Orest (III, 2) ist vielleicht das klassisch-vollendetste Beispiel einer solchen innerhalb der gesamten Dichtung alter und neuer Zeit. Einer Vision gleicht die sinnende Versenkung der

Iphigenie in die Bilder des Parzenliedes, das ihrem seherischen Auge noch einmal das furchtbare Geschick des Hauses lebendig zur Selbstbesinnung vorführt. Beide Visionen bezeichnen eine Krise in den beiden größten Erschütterungen des Seelenlebens, welche das Drama an dem Erfahrungsleben des Orest und der Iphigenie darstellt.

### 5. Vers und Sprache.

Zum ersten Male hat Goethe hier den Vers im großen Drama angewandt. Im allgemeinen braucht er den fünffüßigen Jambus, wie ihn Lessings Nathan in das klassische Drama eingeführt hatte. Aber welcher Unterschied zwischen den Versen des Nathan und der Iphigenie! Die Blankverse der Iphigenie sind nur im Tasso an Wohlklang und Geschmeidigkeit übertroffen worden. Abweichungen vom fünffüßigen Jambus finden sich an vier Stellen: am Schluß des ersten Aktes (I, 4) das Gebet Iphigeniens in vierhebigen trochäisch-daktylischen Rhythmen; im 2. Auftritt des III. Aktes geht die Rede Orests bei der Vision auf einmal in jambisch-anapästischen Rhythmus über („Willkommen Väter, euch grüßt Orest usw."); am Anfang des IV. Aktes beginnt Iphigenie mit kurzen dreihebigen daktylisch-trochäischen Rhythmen, die aber bald in den ruhigen fünffüßigen Jambus übergehen; dagegen klingt dieser Akt durch das Parzenlied (IV, 5) wieder in kurzen zweihebigen jambisch-anapästischen Versen, die aber strophisch abgesetzt sind, aus.

Es ist der Reichtum und die Tiefe des zur Darstellung gebrachten Innenlebens, die hier und auch noch an anderen Stellen, wo kein Wechsel im Versmaß vorgenommen ist, zur Verwendung lyrischer Formen drängen (I, 2; IV, 3 und 5). Zum Dialog im Monolog werden die Gebete, der aufs höchste gesteigerte Ausdruck eines in all seinen Tiefen aufgerührten Empfindungslebens, wie III, 1 („So steigst du denn, Erfüllung, schönste Tochter" usw.). In einzelnen dieser Gebete wird die Rede zu einem hymnischen Erguß; dithyrambisch gehalten ist der Hymnus auf die Freude in III, 1 V. 1196 ff. („es quillet heller nicht vom Parnaß" usw.). Dieser Reichtum an lyrischen Stellen ersetzt die Lyrik des Chors in der antiken Tragödie. Epischer Art sind die großen erzählenden Abschnitte: der Bericht der Iphigenie von den Greueln im Atridenhause (I, 3), die Fortsetzung, welche Orest (III, 1) gibt, die kleineren Erzählungen des Pylades: die von ihrem künftige große Taten träumenden Jugendleben (II, 1), die erdichtete über ihre Herkunft aus Kreta (II, 2), die gleich darauf folgende von dem Tode des Agamemnon. Hier ergibt sich wieder ein reicher Wechsel bezeichnender Unterschiede im Ton und in der Färbung, je nachdem das Erfahrungsleben einer mithandelnden Beteiligung (Orest in der Schilderung der Ermordung der Klytämnestra; Iphigenie in der Schilderung des Opfers von Aulis) oder nur einer inneren Teilnahme (Iphigenie in der Schilderung der Freveltaten des Hauses) aus der Erzählung spricht; je nachdem ferner das Erfahrungsleben ein ruhiges oder bewegtes ist. So stellen die Erzählungen (1) des Pylades von ihrer gemeinsamen idealen Jugend, (2) des Orest von dem Tode der Klytämnestra und (3) von den

Vorgängen in der Vision unter sich eine auf- und wieder absteigende Stufenfolge dar.

Verhältnismäßig häufig begegnen Stichomythien: V. 493ff. (I, 3), V. 992ff. (III, 1), V. 1444ff. (IV, 3), V. 1643ff. (IV, 4), V. 1986ff. (V, 3). Am stärksten tritt die Stichomythie IV, 3 (Arkas, Iphigenie) hervor, ein Zeichen für die Lebhaftigkeit, mit der hier die entgegengesetzten Anschauungen aufeinander prallen.

Im Ausdruck lehnt sich der Dichter nicht selten wörtlich an die antiken Tragiker oder an Homer an. Bald sind es einzelne Wendungen wie V. 47 „die umgewandten Mauern", V. 695 „göttergleich" u. a., bald mehr oder weniger ausgeführte Bilder, die der Dichter entliehen hat. Viel stärker aber zeigt sich, namentlich in den Bildern, der Einfluß der antiken Vorstellungswelt überhaupt. Mit strenger Folgerichtigkeit hat sich der Dichter hier an die Sagen und Mythen der Alten gehalten und dadurch vornehmlich seinem Werke das Kolorit der Antike gegeben. Es sei beispielsweise nur an die zahlreichen Bilder erinnert, in denen die Wirkung der Erinyen, dieser Wahngestalten Orests, symbolisiert wird: V. 580 (II, 1), „die nach dem Blut ihr wie losgelassene Hunde spürend hetzt"; V. 1057ff. (III, 1) „sie horchen auf, es schaut ihr hohler Blick mit der Begier des Adlers um sich her" usw.; V. 1129 „sie dürfen mit den ehernen frechen Füßen des heilgen Waldes Boden nicht betreten.. Wölfe harren so um den Baum, auf den ein Reisender sich rettete"; V. 1150ff. „Sie blasen mir schadenfroh die Asche von der Seele und leiden nicht, daß sich die letzten Kohlen von unsres Hauses Schreckensbrande still in mir verglimmen"; V. 1359 (III, 3): „die Eumeniden ziehn zum Tartarus und schlagen hinter sich die ehrnen Tore fernabdonnernd zu". Zahllose Bilder und Gleichnisse dieser Art mit Benutzung griechisch-antiker Vorstellungen durchziehen die ganze Dichtung; aber sie wirken niemals rhetorisch, als eine äußerliche Zutat, sondern sie quellen immer als natürlicher Ausdruck des Fühlens und Denkens aus der Seele des Sprechenden.

## C. Literarhistorische Betrachtung.

### 1. Zur Geschichte der Abfassung.

Die erste Idee der Dichtung reicht vielleicht in das Jahr 1776 zurück, wo sich Goethe mit dem Text einer Kantate beschäftigte, welche Gluck, der Tondichter einer Iphigenie in Aulis (erschienen 1774), zum Andenken einer verstorbenen Nichte komponieren wollte. (Vgl. H. Grimm, a. a. O. S. 269). Jedenfalls berührten sich Gluck und Goethe in verwandten Stoffen, wie Händel und Klopstock im Messias. Mit der Niederschrift der Iphigenie begann Goethe, wie aus seinen Tagebüchern hervorgeht, am 14. Februar 1779. Dieser erste Entwurf war in Prosa. Morsch, a. a. O. S. XXIV berichtet darüber: „Nähere Umstände bei der Ausarbeitung sind uns auch be-

kannt; einzelne mögen günstig eingewirkt haben, wie wenn der Dichter ein Quartett sich in das Nebenzimmer kommen ließ, andere hätten hinderlich sein können, wenn eben nicht ein Goethe der Dichter gewesen wäre. Mitten unter Rekrutenaushebungen, die ihm als Referenten in der Kriegskommission zugewiesen waren, arbeitete er in Apolda und Buttstedt an dem Manuskript weiter. Am 11. März kehrte er mit drei fertigen Akten nach Weimar zurück. Erst am 19. März gelang es ihm, auf der Höhe des Schwalbensteins bei Ilmenau (sereno die quieta mente) den ganzen vierten Akt in einem Zuge niederzuschreiben. Am 28. März war das Drama fertig; bald darauf am Dienstag den 6. April, dem dritten Osterfeiertage, wurde es auf dem herzoglichen Liebhabertheater gegeben. Korona Schröter spielte die Iphigenie, Goethe den Orest, Knebel den Thoas, Prinz Konstantin den Pylades, Konsistorialsekretär Seidel den Arkas; in einer späteren Vorstellung hatte der Herzog selbst die Rolle des Pylades übernommen". Diese erste Prosabearbeitung ist erhalten und in den gesamten Werken Band 34 abgedruckt, bei Bächtold (Iphigenie in vierfacher Gestalt) als A bezeichnet. Aus der Schnelligkeit, mit der der Dichter diese Bearbeitung zwischen allerlei Staatsgeschäften fertigbrachte, hat man vermutet, daß sie als Schmuck für ein besonderes höfisches Fest gedacht war. Tatsächlich war der Dichter mit der fertigen Arbeit keineswegs zufrieden und sah diese erste Fassung nicht als endgültig an. Vom April bis November 1781 unterzog er die Fassung von 1779, nachdem schon vorher von Goethes Freund Lavater eine eigenmächtige Überarbeitung daran vorgenommen worden war (in der Bächtoldschen Ausgabe B), einer neuen Durchsicht, deren Ergebnis (bei Bächtold C) er jedoch selbst als flüchtig bezeichnete. Schließlich nahm er das Manuskript mit nach Karlsbad und Italien und erzählt dann selbst, „an welchen Orten der italienischen Reise er sich besonders mit ihr unterhalten", im Bericht aus Rom vom 6. Januar 1787: „Als ich den Brenner verließ, nahm ich sie aus dem größten Paket und steckte sie zu mir. Am Gardasee, als der gewaltige Mittagswind die Wellen ans Ufer trieb, wo ich wenigstens so allein war, als meine Heldin am Gestade von Tauris, zog ich die ersten Linien der neuen Bearbeitung, die ich in Verona, Vicenza, Padua, am fleißigsten aber in Venedig fortsetzte. Sodann aber geriet die Arbeit ins Stocken. Ja, ich ward auf eine neue Erfindung geführt, nämlich Iphigenia in Delphi zu schreiben, welches ich auch sogleich getan hätte, wenn nicht die Zerstreuung und ein Pflichtgefühl gegen das ältere Stück mich abgehalten hätte. — In Rom aber ging die Arbeit in geziemender Stetigkeit fort. Abends beim Schlafengehen bereitete ich mich aufs morgende Pensum, welches dann sogleich beim Erwachen angegriffen wurde. Mein Verfahren dabei war ganz einfach: ich schrieb das Stück ruhig ab und ließ es Zeile vor Zeile, Period vor Period regelmäßig erklingen." — Am 10. Januar 1787 sandte er das fertige Manuskript mit folgenden begleitenden Worten nach Weimar: „Hier folgt denn also das Schmerzenskind, denn dieses Beiwort verdient ‚Iphigenia' in mehr als einem Sinne. Bei Gelegenheit, daß ich sie unseren Künstlern vorlas, strich ich verschiedene

Zeilen an, von denen ich einige nach meiner Überzeugung verbesserte, die anderen aber stehen lasse, ob vielleicht Herder ein paar Federzüge hineintun will. Ich habe mich daran ganz stumpf gearbeitet. Denn warum ich die Prosa bei meinen Arbeiten seit mehreren Jahren vorzog, daran war doch eigentlich schuld, daß unsere Prosodie in der größten Unsicherheit schwebt. ‚Iphigenia' in Jamben zu übersetzen hätte ich nie gewagt, wäre mir in Moritzens ‚Prosodie' (Versuch einer deutschen Prosodie; Berlin, 1786) nicht ein Leitstern erschienen. Der Umgang mit dem Verfasser, besonders während seines Krankenlagers, hat mich noch mehr darüber aufgeklärt" (Italienische Reise, Rom, 10. Januar 1787). Ob und wieweit Herder noch Änderungen vorgenommen hat, steht nicht fest. Bereits 1787 erschien das Drama in der auf der italienischen Reise geschaffenen dichterischen Fassung im 3. Bande von „Goethes Schriften" bei Göschen in Leipzig, also noch vor dem Egmont, und diese Fassung ist die endgültige geblieben.

## 2. Der Einfluß der Antike.

Die Geschichte Iphigeniens ist bereits von dem griechischen Dichter Euripides (480—406 v. Chr.) in zwei Dramen, einer „Iphigenie in Aulis" und einer „Iphigenie bei den Tauriern" behandelt worden. Nur das letzte Werk ist vollständig auf uns gekommen, und offenbar unter seinem Einfluß hatten sich schon vor Goethe zahlreiche Dichter, zumeist Franzosen, an einem modernen Iphigeniendrama versucht. Goethe hat diese neueren Stücke sicherlich zum größtenteile gekannt und auch aus ihnen manche Anregung empfangen, wie Morsch durch seine Nachweise dargetan hat. Aber die stärkste Einwirkung hat doch die Antike überhaupt und die griechische Tragödie im besonderen auf ihn ausgeübt. Urkundliche Nachrichten darüber liegen allerdings nicht vor. Aber es ist sicher kein Zufall, daß das Drama seine abschließende Form gerade im ewigen Rom, auf der geweihten Stätte des Klassizismus, empfing, wo mit einem Schlage all die Jahrzehnte lang aufgespeicherten antiken Bildungselemente in Goethe lebendige Gestalt annahmen, sich in unmittelbare Anschauung umsetzten. Wir wissen ferner, daß er sich in dem Jahrzehnt, in dem das Drama entstand, (1776—86), eingehend mit der Antike und namentlich mit den großen Dramatikern der Alten befaßt hat. Das entsprach einer damals am Weimarer Hofe herrschenden literarischen Mode. Freilich verstand auch Goethe das Griechische nur mangelhaft, und er hat sicher häufig französische und lateinische Übersetzungen zu Hilfe nehmen müssen, wenn er, wie aus einzelnen Stellen des Tagebuches, der Briefe und der italienischen Reise hervorgeht, sich in die Dramen des Euripides oder in des Sophokles „Elektra" und „Ajas" versenkte. Die Wirkungen dieser Lektüre aber lassen sich unschwer an dem Drama selbst nachweisen. Auf einen Punkt ist schon oben bei der Sprache hingewiesen worden: der große Einfluß der antiken Vorstellungswelt auf die zahlreichen Bilder und auf die ganze Diktion des Werkes überhaupt. Schon allein hierdurch hebt sich das Stück weit über alle anderen neueren Iphigeniendramen hinaus. Dazu kommt die strenge Einheit des Baues, die Beschränkung des äußeren Ge-

schehens auf das notwendigste, wodurch sich das Drama ebenso von den früheren großen Dramen Goethes, einem Götz und Egmont, unterscheidet, wie es sich dem antik-klassischen Drama annähert. Charakteristisch ist auch die geringe Anzahl der handelnden Personen. Im antiken Drama war die Zahl der Schauspieler bekanntlich sehr beschränkt, bei Sophokles auf 2, bei Euripides auf 3, so daß dort infolgedessen auch nie mehr Personen gleichzeitig auf der Bühne sein konnten. Auch Goethe ist in der Iphigenie dieser Sitte gefolgt und hat mit Ausnahme der letzten Szene des 5. Aktes die Dreizahl nie überschritten. Weitaus die meisten Szenen haben nur zwei Personen. Schließlich sind als antikes Element vor allem die beiden Hauptmotive, die Freundesliebe und die Schwesterliebe, zu nennen. Die Jünglings- und Männerfreundschaft, wie sie Orest und Pylades an einander kittet, war schon im Altertum sprichwörtlich und das leuchtende Vorbild für spätere Freundschaften wie Achill-Patroklos, Alexander-Hephästion, u. v. a. Hier brauchte der Dichter nichts hinzuzufügen; dieses Motiv war bereits im Stoffe selbst gegeben. Anders Iphigeniens Schwesterliebe. Diese hat der Dichter von der ersten Szene an planmäßig entwickelt, gesteigert und schließlich zu einem Haupthebel der dramatischen Verwickelung gemacht, indem er Iphigenien in einen Konflikt zwischen Wahrheits- und Schwesterliebe brachte. Dazu bot der Stoff und seine älteren dramatischen Fassungen nur wenig Anhalt, und man hat daher mit großer Wahrscheinlichkeit hier den Einfluß des Sophokles und seiner in Schwesterliebe sich opfernde Antigone vermutet. Jedenfalls aber handelte der Dichter mit der starken Betonung dieses Motivs ganz im Geiste der Antike, welche die Geschwisterliebe viel höher wertete als die Gattenliebe, und ebenso entspricht es durchaus der literarischen Sitte der alten Griechen, daß die erotisch-geschlechtliche Liebe als Motiv im Drama nur eine ganz untergordnete Rolle spielt. Im ganzen genommen sind also die antiken Elemente des Dramas recht zahlreich. Nicht nur im Stoffe, sondern auch in Sprache, Bau und Motiven tritt der Einfluß der Antike fühlbar zutage.

### 3. Gestaltung eignen Erlebnisses.

Es ist ein eigentümliches Zusammentreffen, daß die beiden Motive, die soeben als durchaus antik angesprochen wurden, die Freundesliebe und die Schwesterliebe, ebenso als aus dem Eigenleben Goethes erwachsen bezeichnet werden müssen. Die Freundschaft und speziell die gegenseitige Schwärmerei unter Jünglingen war eine Lieblingsidee des 18. Jahrhunderts. Auch Goethe hatte ihr seinen Teil reichlich gezollt und noch zuletzt durch seinen Freundschaftsbund mit dem Herzog Karl August (vgl. Ilmenau) ein klassisches Muster dafür aufgestellt. Noch inniger aber war die Schwesterliebe mit seinem persönlichen Erleben verknüpft. Dabei ist freilich weniger an Goethes leibliche frühverstorbene Schwester († 8. Juni 1777) zu denken. In denselben Jahren, wo die Iphigenie reifte und Gestalt gewann, erfüllte seine ganze Seele die Liebe zu Charlotte von Stein, der sieben Jahre älteren Frau des Weimarer Oberstallmeisters. Keine Frau hat eine solche

Macht über des Dichters Herz besessen wie Charlotte von Stein, weder vorher noch nachher. Sie war aber auch in der Tat eine edle und ihm geistig ebenbürtige Frau, die diese Macht in der vornehmsten Weise, zu seinem und ihrem Besten, zu brauchen wußte. Dem leidenschaftlichen Verlangen des Dichters nach ihrem Besitz setzte sie klugen und beharrlichen Widerstand entgegen und erreichte es, daß sich Goethe schließlich mit einer Seelenfreundschaft zufrieden gab. Er selbst hat in dem Gedicht „Warum gabst du uns die tiefen Blicke?" den treffendsten Ausdruck für das Verhältnis gefunden:

Sag, was will das Schicksal uns bereiten?
Sag, wie band es uns so rein genau?
Ach, du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau.

Ebenda hat er auch die veredelnde Wirkung gezeichnet, die der Umgang mit der bedeutenden Frau auf seine wilde stürmische Seele ausübte:

Kanntest jeden Zug in meinem Wesen,
Spähtest, wie die reinste Nerve klingt
Konntest mich mit einem Blicke lesen.
Den so schwer ein sterblich Aug durchdringt.
Tropftest Mäßigung dem heißen Blute,
Richtetest den wilden, irren Lauf,
Und in deinen Engelsarmen ruhte
Die zerstörte Brust sich wieder auf.

Der Abglanz dieser geschwisterlichen Seelenfreundschaft spiegelt sich in der Iphigenie, es war nicht Zufall, daß der Dichter gerade das antike Motiv der Geschwisterliebe herausgriff, sondern offenbar um eben dieses Motivs willen wählte er den Stoff, weil er daran den schwesterlichen Einfluß der Frau von Stein auf sich selbst, auf Goethe-Orest, am besten symbolisieren, unter dem Bilde der Dichtung aussprechen konnte. Die Heilung des Orest ist ein dichterisches Gleichnis für die tiefe Umgestaltung seines Innern durch die geliebte Frau, und es klingt ein den obigen Schlußversen ganz verwandter Ton aus den Worten, mit den Orest nach seiner Heilung die Schwester begrüßt (III, 3):

Laß mich zum erstenmal mit freiem Herzen
In deinen Armen reine Freude haben.

Daß dem so ist, dafür besitzen wir übrigens ein ausdrückliches Zeugnis Goethes in einem Briefe an die Frau von Stein vom 14. Dezember 1786. Hier erzählt er, wie er dem Maler Tischbein das Drama vorlas und wie dieser sofort die tieferen Beziehungen merkte: „Die sonderbare originelle Art, wie dieser das Stück ansah und mich über den Zustand, in welchem ich es geschrieben, aufklärte, erschreckte mich. Es sind keine Worte, wie fein und tief er den Menschen unter dieser Heldenmaske empfunden." Aber noch in einem andern Sinne ist das Drama ein Denkmal der Liebe für Charlotte von Stein. Im Umgang mit der edlen Frau hatte Goethe den inneren Frieden gefunden und sich zu jener sittlichen Denkungsart durchgerungen, wie sie damals die Edelsten des Zeitalters erfüllte und wie sie

eben Lessing in seinem reifsten Werke, im Nathan (1779), verkündet hatte, zur Humanität, zur vorurteilsfreien Menschenliebe. Es ist oben S. 212 dargelegt worden, wie der Sieg der Humanität den letzten Grundgedanken auch der Iphigenie bildet. Der Dichter mochte glauben, daß er auch damit nur ein antikes Motiv zu neuer Geltung bringe; tatsächlich ist jedoch die Humanität in dieser klassischen Fassung dem Altertum fremd und eine erst durch Christentum und Reformation möglich gewordene geistige Prägung des 18. Jahrhunderts. Gerade dadurch, daß Goethe in Iphigenien eine neue glänzende Verkörperung dieses Humanitätsideals schuf, hat er zur Realisierung dieses Ideals beigetragen. Zugleich aber bedeutete diese Verkörperung eine erneute Huldigung für die geliebte Frau.

### 4. Vergleich mit der Euripideschen Iphigenie.

Von allen älteren dichterischen Bearbeitungen des Stoffes hat unzweifelhaft die „Iphigenie bei den Tauriern" von Euripides den tiefsten Eindruck auf Goethe gemacht, — war sie doch auch vor Goethe die bei weitem bedeutendste. Ein kurzer Vergleich der beiden Dramen zeigt am besten die Selbständigkeit des modernen Dichters.

Euripides war an gewisse Voraussetzungen gebunden, die für Goethe fortfielen. Bei dem griechischen Dichter mußte die Handlung mit der Verpflanzung der Artemis auf attischen Boden abschließen, weil der uralte Kultus der brauronischen oder taurischen Artemis (in Brauron an der Südostküste von Attika) an ein Götterbild geknüpft war, welches Iphigenie aus dem Lande der Taurier mitgebracht und dorthin gestiftet haben sollte. Damit war für Euripides der Raub des Götterbildes vorgeschrieben und das an den Orest ergangene Gebot des Orakels durch diesen Raub einfach zu erfüllen; die äußerliche Lösung des dadurch heraufbeschworenen Konfliktes wurde aber nunmehr Sache eines deus ex machina; die Göttin Athene selbst tritt zum Schlusse ein, verkündet, daß auf Apollos Geheiß das heilige Bild in ihr Land gebracht werden solle, fordert den Thoas auf, die Geschwister unversehrt zu entlassen und gibt feierliche Weisungen, wie der Kultus jener brauronischen Artemis in Zukunft zu ordnen sei. Goethe war in der Lage — und es war für ihn eine lockende Aufgabe —, eine Lösung innerlicher Art zu suchen; er fand sie durch die Umdeutung des Orakelspruches. Da ferner nach der mitgeteilten Voraussetzung ein Raub des Bildes in den Augen der Griechen nichts Unheiliges mehr war, so konnten bei Euripides alle handelnden Personen der Griechenpartei von vornherein auf den Raub gerichtet sein. Auch Orestes' Sinn geht, wie der des Pylades, sofort im Beginn auf kühnes Wagen und die Ausführung der Tat, und Iphigenie nimmt sogleich nach der Erkennung ihres Bruders an dem Werke der Entführung, das sie als ein schönes und rühmliches Abenteuer bezeichnet, tätigen Anteil; ja als Orest bei der gemeinsamen Überlegung, wie man den Anschlag am besten ausführen könne, vorschlägt, den Herrscher zu töten, scheut Iphigenie wohl vor dem Morde an dem Gastfreunde zurück, lobt aber des Orestes wagenden Mut (V. 1023). Sie selbst

ist es, die dann den überraschenden Gedankenfund (V. 1029) macht, die Leidensqual des Orest als „Finte" zu gebrauchen, und erntet dafür das Lob des Bruders: „nichts gehe im Trug-Ersinnen über Frauenlist". Sie selbst legt darauf den Plan dar, wie das Götterbild im Meere zu baden sei, und weist jedem die Rolle an, welche er dabei zu spielen habe. Ja, als nun Thoas hinzukommt, wie sie das Götterbild von dem Sockel zu heben im Begriff ist, heißt sie ihn nicht nur auf seinem Standort stehen bleiben, sondern treibt auch in grober Täuschung und wie im Hohne das unwürdige Spiel mit ihm. Die Griechen hätten „süßen Köder ihrem Herzen dargeboten", die Nachricht nämlich, daß Orest, ihr einziger Bruder, und auch ihr Vater wohlbehalten seien; aber von Haß gegen alle Griechen erfüllt — „ich hasse alle Griechen, die mich mordeten" (V. 1187); „denn Griechenvolk kennt keine Treue" (V. 1204) —, sei sie solcher Rede gegenüber argwöhnisch. Dann verlangt sie sogar, daß Thoas den Mantel vor die Augen nehme. So aufs schnödeste betrogen, begleitet der König mit seinem eigenen Gebet das Gelingen des Verrates und läßt verhüllten Antlitzes den Raub an sich vorüberführen. So kann im folgenden der Anschlag mit Recht als „tückischer Verrat" bezeichnet werden und das Frauenvolk als eines, „das kein Vertrauen verdiene" (V. 1292). Erst am Meeresgestade wird der Betrug von den Knechten des Königs, welche den Zug geleitet hatten, entdeckt. Es entsteht ein ernstes Handgemenge; aber die Griechen erreichen das Schiff und würden auch die hohe See gewonnen haben, wenn nicht ein heftiger Gegenwind sich erhoben und sie nach dem Ufer zurückgetrieben hätte. Nun macht sich Thoas, herbeigerufen, auf, um Rache zu nehmen, wird aber durch der Athene Zwischenkunft (deus ex machina) beschwichtigt und zum sofortigen Nachgeben bestimmt. — Das Verhalten der Iphigenie ist also bei Euripides sehr unweiblich und unpriesterlich; Goethe verkehrt es in das Ideal priesterlicher Weiblichkeit. Unweiblich handelt sie auch sonst bei Euripides: schadenfroh vernimmt sie die Kunde vom Tode des Kalchas und flucht dem Odysseus („verderbe er! find' er nie den Weg ins Vaterland!" V. 535); sie wünscht, daß ein Wind die Helena und den Menelaos nach Tauris verschlage, damit sie, dieselben opfernd, sich rächen könne für das Opfer in Aulis (V. 355 ff.); ein Traumgesicht hat ihr den Tod des Bruders verkündet; da trifft sie die Kunde von der Ankunft der griechischen Fremdlinge, und dies Zusammentreffen veranlaßt sie zu folgender Äußerung:

> O armes Herz! In andern Fällen warst du stets
> Sanftmütig und barmherzig gegen Fremdlinge
> Und fühltest Mitleid, dachtest an verwandten Stamm,
> Wie's wäre, wenn ein Grieche fiel in deine Hand:
> Jetzt aber nach dem Traume, der mich bitter macht,
> Indem ich glaube, daß Orest vom Lichte schied,
> Seid, wer ihr wollt, ihr findet mich nicht hold gesinnt!
> Und ewig wahr bleibt dieses (ich erfuhr's, o Frauen!):
> Daß, wer ein Unglück duldet, nie dem Glücklichen,
> Sofern er selbst sonst glücklich war, gewogen ist. (V. 344 ff.)

So bleibt sie auch im folgenden innerlich teilnahmlos, als die Vollziehung des Opfertodes näher rückt; „der Zwang ist einmal auferlegt, ich muß es tun“, antwortet sie dem Orest (V. 620), als dieser sie wegen ihres traurigen Amtes, Menschenopfer darbringen zu müssen, beklagt, und tröstet ihn damit, daß sie seinen Leichnam mit köstlicher Salbe salben und sein Grab reich schmücken werde (V. 620 ff.).

„Ihr tretet ab nun und begebt euch wiederum
Hinein, den Opferschlächtern dienstbereit zu sein,“

sagt sie (V. 725) zu den gefangenen Griechen, und wenn nachher einer derselben gerettet werden soll, so denkt sie dabei nur an sich selbst; er soll verschont werden, nur um die Nachricht von ihrer Rettung in die Heimat zu bringen. — Unweiblich ist ferner ihr Verhalten vor der Erkennung des Bruders. Sie hat dem Pylades den Brief zur Besorgung übergeben, teilt ihm aber zugleich den Inhalt desselben mündlich mit, damit, auch wenn das Schreiben etwa verloren gehe, die Nachricht die Ihrigen in Mykenä erreiche. Der Brief ist an Orest gerichtet, wird in dessen Gegenwart vorgelesen und führt nun die Erkennungsszene herbei. Orestes will die so unerwartet wiedergefundene Schwester umarmen und beruft sich ihr gegenüber auf die Stimme der Natur, aber die Schwester hält ihn zurück:

Or. O meine teure Schwester, so erstaunt ich bin,
So schling' ich doch den unverhofften Arm um dich.
Zur Wonne eilend: Wunder hab' ich angehört!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
O meine Schwester, die von einem Vater stammt,
Von Agamemnon, wende dich nicht ab von mir,
Du hast den Bruder, den du nie zu sehn gehofft!
Iph. Du hier mein Bruder?! Stelle dieses Reden ein!
In Argos weilt er überall und Nauplia!
Or. Nein, dort, du Törin, suche deinen Bruder nicht.
Iph. Du wärst der Tyndarstochter Sohn, der Sparterin?

worauf eine längere Prüfung des Orestes folgt (V. 795 ff.), und erst als Orestes diese dadurch bestanden hat, daß er fünf Erkennungszeichen richtig angibt, ist Iphigenie überzeugt und gibt sich der Freude des Wiedersehens hin.

Von allen diesen Motiven konnte Goethe nur die Umkehrung gebrauchen. Er braucht die Umkehrung aber auch sonst, um den Charakter edler zu gestalten. Bei Euripides gedenkt z. B. Iphigenie ihres Vaters so, daß sie ihn einen „Unvater“ (V. 863) nennt, der sie berückend einem schmachvollen Tode vermählt habe, so flehentlich sie auch sein Mitleid angerufen habe (V. 360 ff.); bei Goethe bleibt sie die liebende Tochter (vgl. oben S. 171). Bei Euripides erscheint Thoas erst unmittelbar vor der Entführung des Bildes und leitet die plumpe Rolle, die er in diesem Drama zu spielen hat, durch die rohen Worte ein:

Wo ist denn hier das griech'sche Weib, die Pförtnerin
Des Tempels? Hat sie schon die Opfer eingeweiht?
Und glühen ihre Leiber loh im Heiligtum? (V. 1153 ff.)

Goethe macht ihn von vornherein zu einem Helden edler Art und zum Träger eines schweren seelischen Kampfes. Bei Euripides redet er sie sofort als „Agamemnons Tochter" an; Goethe verwandelt den hier fertigen Zustand in die unvergleichlich schöne Ausgestaltung einer Wiedererkennung.

Das Problem, eine ideal-weibliche und wahrhaft dichterische Gestalt an die Stelle der Euripideischen Iphigenie zu setzen, ihr Geschick und ihre Kämpfe, endlich die Lösung derselben dementsprechend zu behandeln, die Innenwelt zum Hauptschauplatz der Handlung zu machen, und das alles mit echt tragischem Gehalt zu erfüllen, beschäftigte ihn ganz, und ein völlig neues Drama stieg vor seinem Geiste auf. Bei dieser Arbeit wurde nun im Vergleich zu dem ihm vorschwebenden Hauptzweck das zur Nebensache, was bei Euripides Gegenstand besonders eingehender Behandlung geworden war: das Thema von der Freundschaft (ein rührender Wettstreit unter den Freunden entspinnt sich, wer den anderen überleben und als Überbringer des Briefes die Heimat wiedersehen soll); das Wohlgefallen, mit welchem der Dichter bei der Möglichkeit verweilt, daß der Bruder durch die Schwester geopfert werde (eine unselige Tat wollt' ich begehen; mein Bruder, wehe! um ein Haar entflohen bist du dem Greuelmord usw., V. 869 ff.); die breit gehaltene Erkennungsszene, nachdem man zuvor wiederholt dieser Erkennung bereits ganz nahe gewesen war; das Traumgesicht vom Tode des Orest und die Totenopfer, welche sie diesem, dem Lebenden, spendet; die ausführliche Darlegung der verschiedenen Möglichkeiten, wie man sich in den Besitz des Bildes setzen könne; die eingehende Schilderung der Rinderhirten von der Auffindnng der Griechen und von der Wahnsinnskrankheit des Orest, der sich in einem Anfall dieser Krankheit mordend auf die Rinderherden gestürzt hat und dann von den Wurfgeschossen der Hirten ernstlich bedroht, von seinem Freunde mit aufopfernder Liebe geschützt wird, bis beide überwältigt und gefangen dem Thoas zugeführt und von diesem der Iphigenie zur Schlachtung überwiesen werden; die breite Darstellung der hinterlistigen Entführung des Götterbildes durch Iphigenie, endlich der lange Bericht des Boten über die letzten Vorgänge am Meeresgestade. Alles dies konnte oder mußte bei Goethe wegfallen als völlig entbehrlich oder seinen Hauptzwecken hinderlich.

Andrerseits fand Goethe in dem Euripides einige der schönsten und fruchtbarsten Motive bereits angedeutet vor. Auch bei Euripides schon hat Iphigenie einen Zug heldenhafter Erhebung: sie ist bereit, um den Bruder zu retten und damit er daheim einen neuen Anfang beginnen könne, selbst in den Tod zu gehen (V. 1004 ff.); sie denkt dabei ihres ganzen Hauses, für welches der Tod des Orest ein schwerer, ihr Tod ein leichter Verlust sei (V. 1006). Auch sie empfindet etwas von einem Gram um das Geschick ihres Hauses.

> Ach verloren! dahin! keine Heimat mehr!
> Kein Haus! mein Geschlecht vernichtet!
> Weh über die Leiden in Argos! (V. 153 ff.)
> . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Weh, weh dein Haus, Atridengeschlecht,
Dein Stern, dein Reich sank, wehe!
Verschwunden die einst glückselige Macht
Des mykenischen Throns!
Und Leid auf Leid stürmt rastlos
. . . . . . . . . . . . . . . .

Von den Greueltaten des Atreus und Thyestes

. . . . . pflanzt sich die Rache der Schuld
Von den längst entschlafenen Ahnherren fort
Im Haus. (V. 186 ff.)

Und auch sonst berührt Euripides die Zerrüttung des Stammes (V. 680), den Fluch, der auf dem schuldbefleckten, des Glückes baren Hause lastet (V. 694); auch bei ihm trägt sich Iphigenie mit dem Gedanken der Entsühnung:

Mein eifrig Streben, Bruder, ging, schon eh' du kamst,
Nach deinem und des Vaterlandes Wiedersehn.
Ich will, was du willst, dich erlösen aus der Not
Und, ohne Groll um meine Tötung, wiederum
Aufrichten unser ganz zerrüttet Vaterhaus.
So halt' ich meine Hände rein von deinem Blut
Und rette unser Ahnenhaus. (V. 989 ff.)

Aber dieser Gedanke bestimmt bei Euripides noch nicht das ganze Wesen der Iphigenie; erst Goethe hat sie, diese Stellen als Fundstätten benutzend, zu bewegenden Mächten der ganzen Dichtung gemacht.

So kann man wohl sagen, daß die Verschiedenheiten bei den beiden Dramen mindestens ebenso groß sind wie ihre Ähnlichkeiten. Das Urteil Schillers: „Die Iphigenie [Goethes] ist so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stücke zu vergleichen", enthält bei aller Einseitigkeit doch tatsächlich etwas Richtiges. Zwischen dem Drama des Euripides und dem Drama Goethes liegen mehr als zweitausend Jahre menschlicher Entwicklung, und diese Entwicklung hätte der jüngere Dichter, selbst wenn er es gewollt hätte, nicht verleugnen können. Treffend bemerkt R. Lehmann (Der deutsche Unterricht S. 283 f.): „Mit Recht beliebt, weil klärend, ist der Vergleich mit der Iphigenie des Euripides. Das Wort, unter dem alle Abweichungen Goethes zusammenzufassen sind, heißt Verinnerlichung. Alles ist nach innen gelegt: Gefahren, Konflikte, Rettung, Strafen, Segenswirkungen der Götter. Der innere Kampf Iphigeniens ist das Hauptmoment der Handlung. Gleichwohl ist dieser Konflikt nicht spezifisch modern; der Neoptolemos des Sophokles kämpft ebenso mit sich selbst und handelt ähnlich. Durchaus ungriechisch dagegen ist die Erhabenheit des Frauencharakters, dessen Reinheit ‚der Männer höchsten Ruhm' beschämt, und ganz modern im Sinne des 18. Jahrhunderts ist die Gleichstellung der Barbaren mit den Griechen; der Wahrheit Stimme ‚hört jeder, geboren unter jedem Himmel'; gerade wie es bei Lessing heißt, ‚daß alle Länder gute Menschen tragen', und in der drastischen Jugendsprache Schillers:

‚vom Mongolen bis zum griechischen Seher'. Aber besonders belehrend ist der Vergleich mit der griechischen Tragödie hinsichtlich der Form. Die Schüler, welche die Antigone oder den König Ödipus gelesen haben, sind leicht darauf zu führen, daß der Stil der Iphigenie von dem dramatischen Stil der Griechen ebenso weit abweicht wie der Inhalt von griechischer Anschauungsweise. Die attische Tragödie von Äschylos bis auf Euripides schilderte mit Vorliebe die stärksten Leidenschaften mit den stärksten Farben; sie hielt sich von keinem Äußersten grundsätzlich zurück, und die einzige Schranke für sie bildete die szenische Technik. Man lehre die Schüler die leidenschaftlichen Klagen des Kreon usw. vergleichen mit der Stille und Fassung, die Iphigenie überall wahrt. Sie werden bald inne werden, daß es ein anderes Ideal ist, welches dem Dichter hier vorschwebt, es ist die stille Größe, die Winckelmann den griechischen Kunstwerken zuschrieb: ein Ideal, das nicht der Poesie, sondern der Plastik der Hellenen, soweit sie dem 18. Jahrhundert bekannt war, entlehnt ist. Auf die Bühne übertragen heischte dies Ideal Ruhe und Gemessenheit im Ausdruck der Empfindungen; eine Forderung, welche der Natur der dramatischen Kunst wie dem Drama der Griechen selbst fremd ist."

Daher dürfte es auch müßig und vergeblich sein, ein vergleichendes Werturteil über beide Dramen zu fällen, wie es häufig versucht worden ist. Das deutsche Drama ist eines der edelsten Werke unserer klassischen Dichtung und darum selbstverständlich uns Deutschen besonders teuer als dichterischer Ausdruck unseres zur höchsten Blüte entwickelten geistigen Lebens. Aber etwas ganz Ähnliches gilt auch mutatis mutandis für das Drama des Griechen Euripides. Auch Euripides gehört zu den klassischen Dichtern seines Volkes, und über sein Drama urteilt Wohlrab a. a. O. S. 17: „Die Iphigenie unter den Tauriern gilt als eines der besten Stücke dieses Dichters. Und es ist in der Tat nicht zu bestreiten, daß es sehr geschickt angelegt, reich an spannenden Situationen und ergreifenden Szenen ist. Die Charaktere sind gut durchgeführt. Die epischen Teile, die Botenberichte, zeichnen sich durch Anschaulichkeit und Lebendigkeit aus, die lyrischen Teile, die Chöre, haben einen guten Zusammenhang mit der Handlung und einen edlen Schwung der Sprache." So tut man am besten man nimmt jedes der beiden Dramen als ein in seiner Art vollwertiges, aus seiner Zeit erwachsenes Kunstwerk hin. Vgl. auch das Urteil von Schöne-Köchly in der Einleitung zur griechischen Ausgabe der Taurischen Iphigenie S. XLVIII, „daß beide Dichtungen trotz oder vielmehr gerade wegen ihres diametralen allseitigen Gegensatzes als gleichberechtigte Meisterwerke ersten Ranges nebeneinander stehen". Anderenfalls dürfte die von Wohlrab a. a. O. S. 21 gegebene Abwägung noch relativ am richtigsten sein: „So groß und für die Fortschritte der Menschheit bedeutsam die inneren Vorzüge der Goethischen Iphigenie vor der Euripideischen sind, so wird man doch Iffland recht geben müssen, wenn er meint, daß in der Bühnenwirkung diese jener überlegen ist. Denn sie bietet mehr sichtbare Handlung und erhält den Geist bis zuletzt in Spannung."

### 5. Aufnahme und Wirkung.

Nichts zeigt so sehr, wie Goethe mit dieser Dichtung sich selbst und seine Zeit überholt hatte, als die anfängliche Wirkung derselben. Die Aufnahme war anfangs sehr kühl, die Wirkung eine sehr allmähliche. Man erwartete, „an die früheren, heftigen, vordringenden Arbeiten gewöhnt, etwas Berlichingisches und konnte sich in den ruhigen Gang nicht gleich finden" (Ital. Reise, 10. Jan. 1787). Ebenda schreibt er unter dem 16. März nach Weimar: „Im Vertrauen zu den Freundinnen allein, nicht daß es die Freunde vernehmen! Ich merke wohl, daß es meiner Iphigenie wunderlich gegangen ist, man war die erste Form so gewöhnt, man kannte die Ausdrücke, die man sich bei öfterem Hören und Lesen zugeeignet hatte; nun klingt das alles anders, und ich sehe wohl, daß im Grunde mir niemand für die unendlichen Bemühungen dankt. So eine Arbeit wird eigentlich nie fertig, man muß sie für fertig erklären, wenn man nach Zeit und Umständen das Möglichste getan hat". Diese laue Aufnahme des Stückes in dem Freundeskreise schmerzte ihn am meisten: „Denn ob es mir ganz gleichgiltig ist, wie das Publikum diese Sachen betrachtet, so wünschte ich doch, dadurch meinen Freunden einige Freude bereitet zu haben" (ebenda 16. Febr. 1787).

Er konnte sich über das Urteil des Publikums hinwegsetzen, im Vollgefühl seiner Dichtergröße, zu deren Verständnis das Zeitalter sich — nicht zum mindesten gerade durch die Iphigenie — erst allmählich heranbilden mußte, und wenn ein Kennzeichen der Klassizität vor allem die Unerschöpflichkeit des Gehaltes ist, so bezeugt nichts die wahrhaft klassische Vollendung dieser Dichtung so sehr, als die Tatsache, daß sie die Kritik auch der folgenden Zeiten und Geschlechter immer aufs neue beschäftigt hat, und daß sich der Widerstreit der auseinandergehenden Auffassungen nur sehr langsam abgeklärt hat.

Den besten Beweis für die Langsamkeit, mit der das Stück sich durchsetzte, liefert die Bühnengeschichte. Von den oben S. 217 erwähnten Aufführungen auf dem Weimarer Liebhabertheater abgesehen, wagte sich zunächst keine Bühne an das Stück. Zum ersten Male über die öffentlichen Bretter ging das Drama in Wien im Jahre 1800. Erst am 15. Januar 1802 folgte Weimar, wo Schiller das Stück inszeniert und kräftige Streichungen vorgenommen hatte, aber noch am 27. März 1825 konnte sich Goethe zu Eckermann äußern: „Hier in Weimar hat man mir wohl die Ehre erzeigt, meine Iphigenie und meinen Tasso zu geben; allein wie oft? Kaum alle drei bis vier Jahre einmal. Das Publikum findet sie langweilig. Sehr begreiflich. Die Schauspieler sind nicht geübt, die Stücke zu spielen, und das Publikum ist nicht geübt, sie zu hören." Im Laufe der Zeit ist das anders geworden. Im Jahre 1900 wurde die Iphigenie 70 mal auf deutschen Bühnen gespielt, aber ein Kassen- und Massenstück ist es bis heute nicht geworden, wird es wohl auch bei seiner geringen äußeren Handlung nie werden.

Gleichwohl steht die Iphigenie in der Literatur nicht vereinsamt. Am nächsten berührt sie sich natürlich mit ihrem Schwesterstück, dem Tasso. Außerdem plante Goethe selbst noch eine ganze Reihe ähnlicher Stücke, eine Iphigenie in Delphi, eine Nausikaa u. a., aber von diesen wurde nichts ausgeführt, sowenig wie von den Fortsetzungen des „Götz". Dagegen kann die „Natürliche Tochter" (1803) wenigstens dem klassisch-antiken Stil nach als eine schwächere Nachfolgerin gelten. Von anderen Dichtern hat sich vor allem Grillparzer Goethes Iphigenie zum Muster genommen. Er hat eine ganze Reihe von Dramen geschrieben, die, wie Sappho und das Goldene Vließ, in Stil und Stoff den Einfluß der Iphigenie zeigen. Auch Friedrich Halms „Sohn der Wildnis" kann das Goethische Vorbild nicht verleugnen. Erreicht aber hat den Meister von den Nachfolgern keiner; Iphigenie, diese Wiederspiegelung der Antike, wie sie dem von der Humanitätsidee begeisterten Klassizismus erschien, ist bis heute für uns das tiefste und vollendetste Griechendrama geblieben.

## D. Behandlung im Unterricht.

Über die didaktische Berechtigung einer eingehenden Behandlung und zwar nur in Prima ist kein Wort zu verlieren. Der ganze eigentümliche didaktische Wert dieses Dramas liegt darin, daß keine andere Dichtung, ja überhaupt kein anderes Werk uns in so klassischem Bilde die Verschmelzung des antiken und modernen, hellenischen und deutschen Wesens vor Augen stellt, eine Verbindung derjenigen Faktoren also, welche auch für die von den höheren Schulen zu vermittelnde Bildung die fruchtbarsten sind (vgl. O. Frick, Schulreden, Gera 1892, S. 16). Dazu kommt, daß nach diesem Doppelverhältnis der Dichtung von ihr überall Fäden nach den auch sonst im Unterricht (Homer, Sophokles) behandelten Gedankenkreisen leiten, und daß sie zugleich doch zu den höchsten Fragen auch unseres modernen und christlichen Lebens in Beziehung steht. Sie verknüpft ferner die persönlichsten Interessen eines Menschenherzens mit den großen Geschicken eines Hauses, Geschlechtes und ganzen Volkes in so allgemein menschlicher und einfacher Weise, daß die Behandlung auch einem jugendlichen Gemüt durchaus verständlich ist, ja diesem insofern besonders naheliegt, als die großen inneren Vorgänge auf dem Heimats-, Familien- und Stammesgefühl ruhen.

Sehr eingehend hat sich Lehmann (der deutsche Unterricht S. 281 f.) mit dem Drama befaßt: „Eine Einzelinterpretation Szene für Szene ist zwar zweifellos ergiebig genug und möchte für das Realgymnasium sogar ein Erfordernis sein, auf dem humanistischen Gymnasium aber wird man sich begnügen müssen, den Inhalt der einzelnen Akte sorgfältig angeben zu lassen, um dann die folgenden Erörterungen daran zu knüpfen". Es folgen sechs Punkte, die ausführlich im einzelnen entwickelt werden: der Fluch des Tantalidenhauses, die Freundschaft zwischen Orest und Pylades, die verschiedenen Gottesauffassungen in der Iphigenie, die Heilung des Orest, Iphigeniens

Seelenkampf und der Grundgedanke des Ganzen. Lehmanns feine Ausführungen zu dem Vergleich mit dem griechischen Urbilde sind schon oben S. 225 f. zitiert worden. Ausgeführt findet sich der Vergleich bei Laas, der deutsche Aufsatz S. 464 ff. Gegen diesen Vergleich hat sich neuerdings Goldscheider (Lesestücke und Schriftwerke S. 158) gewandt und statt dessen die Parallele mit Antigone herauszuarbeiten empfohlen: „Antigone ist die Lieblingstragödie der klassischen Bildung geworden; und die hoheitvolle Sittlichkeit der edlen Jungfrau erinnert uns an unsere Iphigenie. Ich würde auch wirklich bei Behandlung von Goethes Drama lieber diese Beziehung verwerten als die leidige auf die Iphigenie des Euripides. Man pflegt da gern Goethe auf Kosten des Euripides zu loben und stellt nebeneinander: so hat es der — und so hat es der gemacht! Und wieviel feiner alles bei Goethe! Das ist gewiß nicht im Sinne Goethes und auch nicht im Sinne geschichtlicher Betrachtung." Zugegeben, daß bei dem Vergleich der beiden Iphigenien-Dramen manches Schiefe und Unpassende von einzelnen Erklärern geleistet worden ist, und daß es etwas lange gedauert hat, bis man den richtigen historischen Abstand von Goethes Iphigenie erlangt hatte, wie er zu einer objektiven Beurteilung beider Dramen nötig ist. Aber wenn man dem Schüler überhaupt ein literarhistorisches Verständnis des modernen Stückes erschließen will, wird man um einige, wenn auch noch so kurze Hindeutungen auf die Euripideische Iphigenie nicht herumkommen, da dieses Stück trotz allem doch die Hauptquelle Goethes gebildet hat. Das schließt natürlich die an sich ja sehr dankenswerte Parallele zur Antigone keineswegs aus.

In letzter Zeit mehren sich auch die Versuche, die Iphigenie zu praktischen Lehrproben zu verwenden. Nachdem bereits Wendt in seiner Didaktik des deutschen Unterrichts S. 74 ff. eine ausführliche Erläuterung des ganzen Dramas als praktisches Beispiel für die deutsche Lektüre in Prima gegeben hatte, hat Goldscheider a. a. O. S. 269 die Vision des Orest (III, 2) als Musterlektion gegeben.

# IV.

# Torquato Tasso.

Ein Schauspiel.

Ausgabe: herausg. von Franz Kern. Berlin, 1895 (M. 10).
Erläuterungen: von H. Düntzer; A. F. C. Vilmar (2. Aufl. Gütersloh 1897); Fr. Kern (Berlin 1884); Kuno Fischer (3. Aufl. Heidelberg 1900). R Hiecke in Gudes Erläuterungen deutscher Dichtungen. Bd. II.

Programme: G. Fr. Eysell (Rinteln 1849): L. Hasper (Mühlhausen 1862). Fährmann (Bunzlau 1867); Kieser (Sondershausen 1868); Scheidemantel, zur Entstehungsgeschichte des Tasso (Weimar 1896); Höfer (Seehausen 1888) u. a. Aufsätze und Einzelschriften: Fr. Lewitz, über Goethes Torquato Tasso. Königsberg 1839. — Jacobi, Th., Tasso und Leonore, in Prutz' literarhistorischem Taschenbuch. 1848. — Julian Schmidt, die Vollendung des Tasso. Preuß. Jahrbücher 46 (1880). — E. Scheidemantel, Neues zur Entstehung von Goethes Tasso Goethejahrbuch 18 (1897). — K. Kirchner: zu Goethes Tasso. Z. f. d. d. Unterricht 1888. — A. Biese: Goethes Tasso ein Dichterbild. Lehrproben und Lehrgänge. Heft 63, S. 43 ff. — G. Schröder: Goethes Tasso in der Kritik. Kattowitz 1903. — E. Witkowski: Goethes Torquato Tasso als dramatisches Kunstwerk. Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. 1903, S. 265 f.

## A. Geschichtliche Einführung.

Das Drama spielt an einem italienischen Fürstenhof der Renaissance im 16. Jahrhundert. Die geschichtlichen Verhältnisse, auf die dabei Bezug genommen wird und die, oft nur angedeutet, doch sehr stark auf die Handlung einwirken, sind dem Schüler im allgemeinen nicht bekannt. Wir stellen daher, um später das Interesse auf das Drama selbst besser konzentrieren zu können, diejenigen geschichtlichen Tatsachen und Einzelheiten hier zusammen, die zum Verständnis des Dramas nötig oder förderlich sind. Wir folgen dabei vornehmlich dem Werke L. Burckhardts „Kultur der Renaissance in Italien", der Darstellung L. Rankes in der „Geschichte der römischen Päpste" Bd. II, S. 6 (Ferrara unter Alfonso II), sowie der vortrefflichen Abhandlung von G. Voigt „Torquato Tasso am Hofe von Ferrara" in der historischen Zeitschrift von Sybel, Bd. 20, S. 23 ff. Da es sich um eine Einführung, d. h. um eine Vorbereitung auf die nachfolgende Lektüre handelt, ist absichtlich jeder Hinweis auf die dichterische Gestaltung des Stoffes und auf das Verhältnis zwischen Drama und Geschichte hier vermieden. Die Einführung will nur, mit der durch die Sache gebotenen Beschränkung, die geschichtlichen Unterlagen für die nachfolgende Lektüre geben. Wieweit und in welcher Form der Dichter die Geschichte benutzt hat, wird in einem besonderem Abschnitt nach der Lektüre kurz ausgeführt (vgl. unten S. 307 f.).

### 1. Der Hof von Ferrara.

In der Zeit der Renaissance (15. und 16. Jahrhundert) zerfiel das nördliche Italien in zahlreiche Kleinstaaten, an deren Spitze als Landesherren entweder kühne Söldnerführer (Condottiere) oder altadlige Dynastien standen. Zu den letzteren gehört die Familie der Este, eines der ältesten Fürstenhäuser Italiens. Sie hatten schon früh Ferrara, am rechten Ufer des unteren Po, als päpstliches Lehen erworben, dazu kamen später als kaiserliche Lehen die westwärts von Ferrara liegenden Gebiete Modena und Reggio. In diesen Ländern bildeten sie ein souveränes Landesfürstentum (Tyrannis) nach der Art jener Zeit heraus. Die Landeshauptstadt Ferrara wurde unter diesem Fürstenhaus zur Universität erhoben und zu einer der angesehensten Städte Italiens überhaupt. Die gefährdete, dauernd bedrohte Lage inmitten von starken Nachbarn „entwickelte in diesen Fürsten unleugbar eine große persönliche Tüchtigkeit; in einer so künstlichen Existenz konnte sich nur ein Virtuose mit Erfolg bewegen, und jeder mußte sich rechtfertigen und erweisen als der, der die Herrschaft verdiene" (Burckhardt). So sehen wir eine ganze Anzahl wirklich bedeutender Herrscher aus diesem Hause hervorgehen, die ebenso darauf bedacht waren, ihre politische Macht zu sichern und zu erweitern, wie den Ruhm ihrer Person durch Aufwendung für Kunst und Wissenschaft auf möglichst lange Zeit hinaus zu sichern. Denn das ist eine Haupteigentümlichkeit der Renaissance, daß Gelehrsamkeit und Künstlertum zu einer ganz eigenartigen Wertschätzung und Wirkung gelangen, wie man sie weder vorher noch nachher gekannt hat. Hervorragende geistige Bildung ist ein gesellschaftlicher Freibrief so gut wie der Adel, und die Fürsten wetteifern, die bedeutendsten Geister, sei es auch nur vorübergehend, an ihren Hof zu ziehen. „So lebten an Höfen, bei den reichen Prälaten und Edelleuten, die meisten damaligen Dichter und viele Gelehrte. Sie machten den Ruhm des hohen Hauses, indem sie es besangen und bewidmeten, und wurden gehalten wie ein höfischer Luxus."

Der Ideenkreis des geistigen Lebens an diesen Höfen war vornehmlich durch die Werke der alten und neuen Dichter, aber auch der Philosophen bestimmt. Selbst die Damen des Hofes verstanden nicht selten in lateinischer und italienischer Sprache zu dichten und über platonische Philosophie mitzureden. Die Este entwickelten auch in diesem Mäcenatentum eine besonders glückliche Hand und machten Ferrara und ihren Hof zu einem geistigen Brennpunkt, in dem sich alle Strahlen der italienischen Renaissancekultur sammelten. Der bedeutendste von den älteren Fürsten des Hauses ist Borso (1450—1471), den man gewissermaßen als den Begründer des Herzogtums ansehen kann. Ihm folgten Hercules I. (1471—1505), der Ferrara erstmalig zum Sammelplatz der berühmtesten Gelehrten und Dichter machte, Alfons I. (1505—1535), in dessen Diensten u. a. Ariost stand, Hercules II. (1535—1559), der mit Renata, der Tochter Ludwigs XII. von Frankreich vermählt war und ebenso wie sein Bruder, der Kardinal Hippolyt d. J., Künste und Wissenschaften in freigebiger Weise begünstigte,

endlich Alfons II. (1559—1597), der von kühnem Ehrgeiz beseelt eine großzügige Politik trieb, aber als der letzte des Hauptstammes kinderlos starb, so daß nach seinem Tode das Herzogtum Ferrara vom Papste eingezogen und dem Kirchenstaat einverleibt wurde. Die Mutter Alfonsos II., Renata, eine sehr kluge und gebildete Dame, hatte den Reformatoren Calvin und Marot ein Asyl gewährt, sich für ihre Lehren erklärt und war deswegen von Gemahl und Kindern getrennt worden. Sie starb 1575 in Frankreich. Alfons II. war hart und despotisch gegen Volk und Adel, eine verschlossene und einsilbige Natur, aber dem ritterlichen Glanze und den höfischen Festen sehr zugetan. Obwohl er zeitlich bereits am Ausgang der Renaissance steht, wo in langsamer Umwandlung, namentlich unter dem Einfluß der Gegenreformation, an Stelle der abgöttischen Verehrung der Antike allmählich wieder das christlich-kirchliche Interesse in Italien erstarkte, zeigt sein Hof doch noch die typischen Formen der Renaissance. Gelehrte und Dichter verwalten Hof- und Staatsämter; so waren ein Historiograph Pigna und ein Professor der Philosophie Antonio de Montecatino die ersten Staatsräte und der bukolische Dichter Guarini Staatssekretär. Neben dem Herzog waren seine beiden Schwestern Lucretia und Leonore die Hauptträger des höfischen Lebens. Lucretia, die ältere, eine majestätische, den Glanz des Hofes liebende Erscheinung, fand Gefallen an Huldigungen, wußte sie aber mit überlegenem Geiste aufzunehmen. Im 36. Jahre vermählte sie sich mit dem Herzoge von Urbino, trennte sich aber nach kurzer kinderloser Ehe wieder und kehrte nach Ferrara zurück († 1598). Ihre Schwester Leonore, ein Jahr jünger, war von Kind auf kränklich, blaß und ernst von Antlitz, still und zurückgezogen, aber von tiefem Gemüt. Früh in ihren Gedanken auf den Tod gerichtet, hatte sie unvermählt bleiben wollen, brachte die Zeit in ihren Gemächern meist mit Studieren, Musizieren und Andachtsübungen zu und galt dem Volke von Ferrara fast als eine Heilige. Aber sie war auch starken Geistes; im Jahre 1566 führte sie in Abwesenheit des Herzogs die Regentschaft. Sie starb unvermählt bereits 1581.

Von den großen Dichtern der Renaissance haben sehr viele Beziehungen zum Hofe von Ferrara gehabt. Hier seien nur die beiden ganz großen, Petrarca und Ariost, genannt. Francesco Petrarca (1304—1374) der größte lyrische Dichter Italiens und einer der größten Gelehrten zugleich, der erste und bedeutendste Vorkämpfer der Renaissance, ist vor allem berühmt geworden durch seine Sonette an Laura, eine Dame, von der wir sonst nichts wissen und die viele für ein Phantasiegebilde des Dichters halten. Er erkrankte im Frühling 1370 auf einer Reise nach Rom in Ferrara und wurde dort von dem Fürstenhause gastlich bewirtet. Viel inniger sind die Beziehungen Ludovico Ariostos zum Hofe von Ferrara. Geboren 1474 zu Reggio in Oberitalien, verlebte er seine Jugend in Ferrara und zeichnete sich schon als Knabe durch seine dichterischen Fertigkeiten aus. Er fand einen Beschützer in dem Kardinal Hippolyt von Este d. Ae., in dessen Diensten er fünfzehn Jahre stand. Nach dem Tode des Kardinals trat er in die Dienste seines Bruders, des Herzogs Alfons I. von Ferrara. Er starb

am 6. Juni 1533 zu Ferrara Sein Hauptwerk ist der Orlando furioso (der rasende Roland), das mit einer Widmung an den Kardinal Hippolyt 1516 erschien. In 46 Gesängen schildert es die Liebe Orlandos zu der schönen Angelica und seinen daraus entspringenden Wahnsinn. Die Erzählung schreitet jedoch nicht gleichmäßig fort, sondern wird fort und fort durch kunstreich eingewebte Episoden unterbrochen. In diesem Bunten liegt ein ganz besonderer Reiz des Gedichtes. Der Dichter bekommt dadurch Gelegenheit, den Reichtum seiner Phantasie und den Glanz seiner Erzählungskunst zu entfalten. So hat sich das Gedicht die Liebe und Bewunderung nicht nur der Italiener, sondern der gebildeten Welt überhaupt errungen und gilt als eines der besten romantischen Heldengedichte. Es bedeutete auch noch insofern eine besondere Huldigung für das Haus Este, als der Dichter seinen Helden zum Stammvater des Hauses gemacht hat. Mit Ariost rivalisiert, obschon fast um ein Jahrhundert jünger, Tasso ebenso in seinen Beziehungen zum Hofe von Ferrara wie hinsichtlich seines dichterischen Ruhmes.

## 2. Tassos Leben.

Torquato Tasso, Sohn des Bernardo Tasso, eines ebenfalls angesehenen epischen und lyrischen Dichters Italiens, stammte aus einem altadligen, in Bergamo (Oberitalien) heimischen Geschlecht; geb. 11. März 1544 in Sorrent am Golf von Neapel, war er als Kind ungewöhnlich früh entwickelt, ein ingenium präcox, wie Goethe selbst, aber auch sehr reizbar, empfindsam und empfindlich. Sein Vater hatte als Sekretär des Fürsten von Salerno wie dieser an einem Protest gegen die Einführung der Inquisition teilgenommen, wurde seines Vermögens beraubt und geächtet und lebte als Flüchtling teils in Italien, teils im Ausland. Im Alter von zwölf Jahren verlor Tasso die Mutter, die in Gram dahingewelkt war. Schon damals bildete sich in ihm die Vorstellung, „als ob ein finsteres Schicksal gewisse Menschen zu herben Verfolgungen ausersehe, als seien Welt und Mitmenschen feindselige Mächte, die sich dem aufstrebenden Geiste entgegenstellen. Sie zu überwinden und sich den Nachruhm zu ertrotzen, trieb ihn ein brennender Ehrgeiz." Seinen Vater begleitend erwirbt er seine Bildung in Neapel, Rom, Bergamo, Pesaro, Venedig, Padua, Bologna und lernt durch Erfahrung kennen, was es heißt, arm, verbannt, mutter- und heimatlos zu sein. Anfangs auf das Rechtsstudium gerichtet, wendet er sich bald ganz literarischen Studien und der Poesie zu, veröffentlicht mit 18 Jahren das Heldengedicht Rinaldo und beginnt schon in Padua sein großes Epos, das die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon behandelte, den „Goffredo", wie er es anfangs nennen wollte, oder das „befreite Jerusalem". Durch seine Dichtungen gewann er die Gunst des Kardinals Luigi von Este, eines Bruders des Herzogs Alfons II., und lebte fortab als Schützling und Kavalier des Kardinals in dessen Palaste zu Ferrara. Im Jahre 1570 begleitete er ihn auch auf einer Reise nach Frankreich. Tasso, kein unschöner Mann, mit Zügen von ungewöhnlicher Feinheit, aber ohne höfische Gewandtheit und schwerfällig in der Rede, fühlte sich einerseits ganz als

Dichter und meinte, als solcher den ersten der Edelleute in der Umgebung des Fürsten ebenbürtig zu sein, litt aber auch anderseits wieder häufig unter dem Zweifel, ob die Mit- und Nachwelt ihm wahre Dichtergröße zusprechen werde. „Eine zufriedene Gegenwart gab es nicht für seinen rastlosen Geist; er sah nur in Zukunft und Ewigkeit hinaus, lebte still für sich und seine ruhmglänzenden Träume, verkehrte nur mit den hehren Gestalten der Dichtung und maß sich mit den längst verstorbenen Dichtern, die er im Spiegel des Nachruhms sah." Gerade als Tasso nach Ferrara kam, vermählte sich der Herzog zum zweiten Male, diesmal mit einer Erzherzogin von Östreich (1565). Bei dieser Gelegenheit wurde der Dichter dem Herzog und seiner Schwester Lucretia vorgestellt. Seitdem war Lucretia seine besondere Gönnerin. Sie fand ein Vergnügen darin, den schwankenden Dichter an der Hand zu leiten, vermittelte sein Verhältnis zum Herzog, wies ihn zurecht, wenn er eine Ungeschicklichkeit begangen, unterstützte ihn mit klugem Rat und wurde zum Danke dafür von dem Dichter angesungen. An ihrem Hofe zu Pesaro las er die ersten Gesänge seines großen Heldengedichtes vor. „Hier wurde er beschenkt, beehrt, bewundert, geschmeichelt, verzogen." Auch nach Ferrara zurückgekehrt, wünschte sie den Dichter möglichst viel um sich zu haben. — Während jenes Hochzeitsfestes, an welchem Tasso dem Herzog und Lucretia vorgestellt wurde, blieb Leonore in ihren Gemächern, ihr leidender Zustand entschuldigte sie. Sie sah blaß aus, als der Dichter zum erstenmal vor sie trat. Diesen Umstand und ihre Genesung feierte er in einer Canzone.

Durch Vermittlung der Prinzessinnen tritt Tasso aus dem Dienste des Kardinals von Este in den Dienst des Herzogs selbst (1572), der sich ihm sehr gnädig bezeigte, ihn oft zur Tafel zog, freundlich und vertraulich mit ihm seine Dichtungen besprach und mit besserer Kenntnis einige kriegerische Schilderungen berichtigte, die Tasso in seinem Heldengedichte entworfen hatte. Aber schon jetzt verfolgen ihn Wahnvorstellungen des Mißtrauens und Argwohns, als werde er von Neidern verfolgt und aus der Gunst des Fürsten verdrängt. Diese krankhafte Stimmung wuchs, als er nach dem ersten Abschluß seines Heldengedichtes im Frühling 1575 vor der Veröffentlichung die kritischen Urteile seiner Freunde in Rom, Parma und Mantua eingeholt hatte und diese in kleinlicher Weise an seinem Werke herummeisterten. Dazu kamen religiöse Zweifel und die grundlose Besorgnis, daß seine Dichtung wegen einzelner Stellen bei der Kirche Anstoß erregen, ja vielleicht gar der Inquisition verfallen möchte. Überall sieht er Feinde, die ihn verderben wollten, aber die schlimmsten Feinde wohnten in ihm selbst: sein unmäßiger Stolz, sein krankhaft gespannter Ehrgeiz. Wurde ihm nicht als dem Genius des Jahrhunderts gehuldigt, so fühlte er sich schon zurückgesetzt, und doch galten vielen Ariost und sein Rasender Roland noch als unübertroffene Größen. „Er hing sich an die dunkle Vorstellung von einem feindlichen Geschick, welches ihn verfolge und dem er nun alles Übel, alle Schuld beimaß. Sein Leben und Streben war niemals ein Ganzes: es fehlte ihm, was den Dichter allein beglücken kann, jene Harmonie, die,

wie sie Leben in das Kunstwerk haucht, so auch das Leben selbst als ein Kunstwerk zu gestalten weiß.“ Dazu kamen Störungen leiblicher Art; er befragte wohl Ärzte, aber fügte sich ihnen nicht, verabscheut, was sie ihm anempfehlen, liebt, was sie ihm verbieten (schwere Weine, eingemachte Früchte, Süßigkeiten u. dgl.), er sieht in jeder Arznei ein Mittel, ihn zu vergiften, und war in diesen Dingen wie ein Kind. Allmählich setzt sich der Wahn fest, es müsse alles besser werden, wenn er nur Ferrara, den Ort allgemeiner Anfeindung verlasse. Nun war die Politik der Fürsten dieser kleinen Musenhöfe darauf gerichtet, die literarischen Größen einander wegzufangen; besonders war der Hof der Medici in Florenz in dieser Hinsicht ein eifersüchtiger Nebenbuhler Ferraras. Tasso betritt jetzt selbst den Boden höfischer Intrige, knüpft mit Florenz an, schwankt aber willenlos hin und her, trägt sich dann wiederum mit dem Gedanken, nach Herausgabe seines Heldengedichtes auf einige Zeit nach Rom zu gehen, wo er schon gut oder schlecht zu leben hoffte. Er macht sich dann wieder den Selbstvorwurf der Undankbarkeit gegen den Herzog und hat darüber eine Unterredung mit der Herzogin von Urbino, über welche er folgendermaßen schreibt: „Sie billigte meinen Plan nicht und meinte, ich dürfe Ferrara vor der Herausgabe meines Buches nicht verlassen; die einzige Möglichkeit sei noch, daß ich mit ihr nach Pesaro ginge. Jede andere Reise, wie sie mir versichert, würde mißfällig und verdächtig sein.“ Dann bittet er den Herzog wirklich um Urlaub zu einer Reise nach Rom, wo er sich mit seinen kritischen Freunden mündlich zu besprechen gedenke; er erhält den Urlaub ohne weiteres, geht nach Rom, auf dem Rückweg auch nach Florenz und wird trotzdem, nach Ferrara zurückgekehrt, mit dem alten Wohlwollen empfangen.

Hier kommt dann die Katastrophe in dem Geschick des Dichters zum Ausbruch. Die schöne Gräfin Leonora Sanvitale, neuvermählte Gräfin von Scandiano war mit ihrer Mutter Februar 1676 an den Hof von Ferrara gekommen und gebar hier ihr erstes Kind. Sie trat in den Vordergrund des höfischen Lebens, von Tasso gefeiert, der hierin in Guarini einen Rivalen fand. Sodann war der Historiograph und Staatssekretär Pigna gestorben; das letztere Amt erhielt Antonio da Montecatino, in welchem Tasso einen bitteren Feind, einen neidischen und hämischen Menschen zu sehen glaubte. Die Stelle eines Hofhistoriographen erhielt auf seine Bewerbung Tasso sofort, glaubt sich aber dennoch zurückgesetzt und verkannt, von allen Seiten beobachtet und verraten. Im Sommer 1577 traten die Anzeichen einer Geisteskrankheit, des Verfolgungswahnsinnes, immer deutlicher hervor; er bildet sich ein, beim Papst als Ketzer, beim Herzog als undankbarer Überläufer verklagt, von Spähern umgeben zu sein; seine Briefe würden verraten, seine Papiere heimlich durchsucht, seine Diener seien bestochen, ihn zu vergiften oder zu ermorden. „Am 7. Juni 1777 rannte er im Empfangszimmer der Herzogin von Urbino einem Bedienten, den er am meisten im Verdacht hatte und der ihn, wahrscheinlich durch Zufall, ein wenig angestoßen, wütend mit dem Dolche nach. Das zog ihm einen kurzen Arrest zu. Ein Berichterstatter meldete dem Herzog, der in Belriguardo ver-

weilte, den Vorfall mit folgenden Worten: „Tasso ist gestern verhaftet worden, weil er im Zimmer der Herzogin von Urbino gegen einen Diener ein Messer gezogen hat . . . Die Furcht, in eine ketzerische Sünde gefallen, und die, vergiftet worden zu sein, hat ihm den Kopf verrückt. Nach meiner Vermutung liegt die Ursache in seinem melancholischen Blute, das im Herzen zusammengepreßt nach dem Hirne dampft. Alle Welt bedauert ihn wegen seiner Bravheit und Herzensgüte." Der Herzog benahm sich, wie Tasso später selbst gestand, wie ein Vater oder Bruder; er nahm ihn zu sich nach Belriguardo, damit der gestörte Geist in der dortigen Stille vielleicht noch genese. „Was hier geschehen, wissen wir nicht, doch schon am 11. Juni wurde Tasso unter Bedeckung, indessen auf seinen eigenen Wunsch, nach dem Franziskanerkloster zu Ferrara zurückgebracht; denn er sei von Sinnen und gefährlich; er begehe eine Tollheit um die andere." Bald darauf entweicht er in einem unbewachten Momente. Nach langen Irrfahrten auf einsamen Pfaden durch die Abruzzen kommt er verwildert und abgerissen in Sorrent an, seinem Geburtsstädtchen am Golf von Neapel. „Dort lebte ihm eine Schwester Cornelia, eine Witwe mit Kindern, in ärmlichen Umständen. Aber auch ihr traut er nicht sogleich. Unerkannt, sich für einen Hirten ausgebend, betritt er das Haus und erzählt ihr, wie ein Bote, von ihrem unglücklichen Bruder Torquato; erst als ihre einfache Liebe und ihr Mitgefühl ihm jeden Zweifel benehmen, entdeckt er sich ihr. Wirklich wurde er ruhiger im engen Häuschen und unter den einfachen Fischersleuten. Aber auch dieses Idyll gibt ihm keinen Frieden; bald wird es ihm zu eng, er bittet den Herzog um Erlaubnis zur Rückkehr und erhält sie nach einigem Zögern unter der Bedingung, daß er den Wahnvorstellungen, als bedrohe man ihn in Ferrara mit dem Leben, entsage und sich den Ärzten füge. So langt er im April 1578 wiederum in Ferrara an, hält sich aber bald von neuem für ein Opfer; „nur das Opfer Abrahams könne mit dem Opfer verglichen werden, welches er bringe", schreibt er. Er beklagt sich von neuem, daß seine Papiere und Gedichte, die er bei der ersten Flucht zurückgelassen, ihm vorenthalten würden. Zum zweitenmal entweicht er und führt nun ein wanderndes Leben in Mantua, Padua, Venedig, Urbino und Turin. Von neuem sucht er bei dem Herzog die Rückkehr nach und erscheint, noch ehe dieselbe gewährt war, im Februar 1579 völlig unerwartet zur ungelegensten Zeit bei den glänzenden Festen, welche aus Anlaß der dritten Vermählung Alfonsos gefeiert werden sollten. Er wird kühl aufgenommen und in der Bewegung des Festes nicht genügend beachtet: da brechen die alten Leidenschaften von neuem hervor; „er verwünscht den Herzog öffentlich, widerruft alle Verse seiner Dichtungen, in denen er das Haus Este gefeiert hatte, und erklärt laut den Herzog nnd seinen Hof für eine Gesellschaft von Dieben und undankbaren Ungeheuern." Darauf befahl Alfonso, ihn als einen Wahnsinnigen in das Sankt Annenhospital zu bringen, in welchem neben Kranken aus den untersten Ständen auch Geisteskranke untergebracht wurden.

Sieben Jahre lang blieb er in der Haft, nach einem Bericht eines Gesandten vom Jahre 1583 „in der Tat verrückt, obwohl er öfters ganz

vernünftig spricht, überlegt und dichtet". Seine Gefangenschaft war im übrigen eine trostlos grausame nur in den Wahnvorstellungen des Kranken; er bewohnte nicht das düstere Loch, welches noch heute den Fremden in Ferrara gezeigt wird, sondern helle, geräumige Zimmer. Der Verfolgungswahnsinn peinigte ihn auch hier, aber dazwischen hatte er, wie Geisteskranke dieser Gattung, durchaus lichte Zeiten, in welchen er nicht nur seinen Zustand richtig beurteilte, sondern auch dichterisch schuf, wie er denn hier auch sein befreites Jerusalem überarbeitete. Im Jahre 1586 wurde er auf Verwendung anderer Fürsten aus der Haft als genesen entlassen. Er lebte nun, unstet hin und her irrend, abwechselnd in Mantua, Rom, Neapel, Florenz, Loretto und in verschiedenen italienischen Klöstern. Endlich tat sich dem völlig Verarmten und auf Almosen Fremder Angewiesenen das Kloster San Onofrio in Rom als Zufluchtsort auf. „Hier studierte er nur noch die Werke des heiligen Augustinus und des Thomas von Aquino, um nicht im Finsteren zu bleiben und seine Schriften nach dem System des Katholizismus zu verbessern. Bei den stillen Mönchen nahmen selbst seine Phantasien einen sanfteren Charakter an; er war überzeugt, sein Genius schwebe auf den Strahlen der untergehenden Sonne in sein Gemach, und man hörte ihn, wie er zum Fenster hinaus mit solchen Erscheinungen gelehrte Gespräche über Glaubensfragen führte. Schon zog ihn ein zehrendes Fieber dem Grabe zu, da bereiteten ihm seine Freunde die feierliche Dichterkrönung auf dem Kapitol, die mit größtem Pomp begangen werden sollte, ein Triumph, der immer seine glühendste Sehnsucht gewesen." Aber er sollte sie nicht mehr erleben. Am 25. April 1595 starb er im Kloster. „Mönche und Freunde des Dichters trugen seine Leiche in feierlichem Umzuge durch die Hauptstraßen Roms und nach der Kirche St. Spirito, dann wieder in das Kloster zurück. Er lag unbedeckt, mit einer altrömischen Toga bekleidet, die Hände, in denen er ein Kruzifix hielt, über der Brust gefaltet, auf dem Haupte den ersehnten Lorbeerkranz. Noch am Tage vor seinem Tode hatte er den Vätern des Klosters schriftlich für alle Liebe und Güte gedankt, die sie ihm erzeigt, und sie gebeten, seinem Leichnam bei ihnen Ruhe zu gönnen." — Sein Grab in der Klosterkirche ist seitdem ein Ziel der Wallfahrt für alle Fremden, die in Rom weilen; seit 1857 ist es mit einem stattlichen Denkmal des Dichters geschmückt.

### 3. Tassos Epos.

Reichlich hat ihm die Nachwelt den so heiß ersehnten Dichterruhm zuteil werden lassen. Neben Dantes „Göttlicher Komödie" gilt sein „Befreites Jerusalem" als die beste Kunstdichtung Italiens. Zehn Jahre lang, von 1565—1575 hat Tasso zur Vollendung des Werkes gebraucht, doch erschien es erst fünf Jahre später (1580) ohne sein Zutun und von unberufener Hand, während er als Wahnsinniger in Ferrara festgehalten wurde, in Venedig als „Gerusalemme liberata". Diese erste ganz unberechtigte Ausgabe war voller Fehler und unvollständig; außerdem brachte sie den Dichter noch um den materiellen Lohn seiner Arbeit. Die erste rechtmäßige Ausgabe veranstaltete

ein Freund Tassos, Febo Bonna, nach dem Originalmanuskript im Auftrag des Dichters 1581 in Ferrara. Alsbald setzte eine sehr scharfe Kritik für und wider ein. Nachdem schon vorher die römischen Freunde dem Dichter allerhand Ausstellungen gemacht hatten, ging besonders die neugegründete Academia della Crusca in Florenz mit dem Werke sehr hart ins Gericht. Unter dem Eindruck dieses Tadels begann der Dichter nach seiner Freilassung eine gründliche Umarbeitung, die er 1593 abschloß und die er unter dem Titel „das eroberte Jerusalem" (Gerusalemme conquistata) herausgab. Doch hat die Nachwelt diese Umarbeitung nicht als eine Verbesserung anerkannt und sich für die erste Bearbeitung entschieden. Tasso erzählt in seinem Epos die Geschichte des ersten Kreuzzugs unter Gottfried von Bouillon, aber in einer abenteuerlichen romanhaften Ausschmückung, so daß die historischen Ereignisse nur den äußeren Rahmen abgeben. „Die Eroberungen der Türken in Ungarn um die Mitte des Jahrhunderts, die häufigen Landungen an den italienischen Küsten, die Erzählungen, die er als Kind im Kloster zu Cava de Tirreni unweit von seiner Vaterstadt Sorrent über die Taten des dort begrabenen Verkünders des ersten Kreuzzuges, Urbans II., vernommen hatte, seine am Hofe zu Urbino und in Venedig verbrachte Jugend, dort inmitten von Gelehrten, hier unter der wachen Erinnerung an die Drohungen der Muselmänner, waren der Anlaß, wodurch Tasso auf den Gedanken kam, ein Gedicht über den ersten Kreuzzug zu schreiben" (Wiese und Percopo: Geschichte der Italienischen Literatur, S. 288).

Das Epos besteht aus 18 Gesängen. Sein Inhalt ist nach dem eben genannten Werke folgender: „Die Christen, die allen europäischen Völkern angehören, sammeln sich beim Beginn des sechsten Jahres des 1095 unternommenen Kreuzzuges in Tortosa, wählen Gottfried von Bouillon zu ihrem Haupte und rücken vor die Mauern Jerusalems, wo sie nach einem kleinen Scharmützel mit den Verteidigern der Stadt die Aufstellung der Belagerungsmaschinen vorbereiten. Die Hölle verschwört sich aber gegen sie und schickt, um die christlichen Helden zu verführen, die wunderschöne Armida aus, die Nichte des Zauberers Idroate, des Königs von Damaskus. Tatsächlich erlangt Armida durch ihren Trug von Gottfried zehn „Abenteurer" zu ihrer Verteidigung, die entweder von dem Italiener Rinaldo oder von dem Norweger Gernando ausgesucht werden sollen. Rinaldo, von Gernando verleumdet, tötet diesen und entfernt sich aus dem Lager, das nunmehr auch von einigen anderen mißvergnügten Helden verlassen und nur noch von Tankred verteidigt wird, der, von Argante, dem stärksten Arm der Feinde zum Zweikampf gefordert, seinen Gegner besiegt. Auch er jedoch begibt sich in der Nacht nach dem Kampfe in einen Wald und fällt in die Netze Armidas, als er einer Dame folgt, die er für die von ihm geliebte Sarazenin Clorinda hält, während es Erminia, die Tochter des Königs von Antiochien ist, die einst in Tankreds Gefangenschaft war und ihn ohne Gegenliebe liebte. Ohne starke Stütze im Lager zurückgeblieben, von Argante und Clorinda gezwungen, sich dort einzuschließen und durch den angeblichen Tod Rinaldos erregt, werden die Christen von räuberischen Arabern angegriffen und sind

in Gefahr hingemordet zu werden, als Gott den Teufeln verbietet, sich weiter gegen die Seinigen zu verschwören, und die Ritter Armidas und den von Rinaldo befreiten Tankred richtig eintreffen läßt. . . Jetzt werden die Araber zerstreut und Argante und Clorinda gezwungen, sich nach Jerusalem zurückzuziehen. Allerdings gelingt es letzteren auch, einen neuen Angriff der Christen zu vereiteln und einen großen Teil der noch nicht zurückgebrachten feindlichen Belagerungsmaschinen zu verbrennen. Gottfried schickt sich an, neue bauen zu lassen, aber der Wald, wo die Christen die Stämme fällen wollen, ist verzaubert, und infolge einer furchtbaren Dürre verlassen die Griechen das Lager der Kreuzfahrer. Den furchtbaren Leiden macht Gott ein Ende, er befiehlt, daß es regnet und daß auch ‚sein unbesiegbarer Krieger' wiederkehrt. Die beiden Boten, die Rinaldo zu suchen ausgesandt sind, finden ihn auf den seligen Inseln in Armidas Armen, und nachdem er bei dem Einsiedler Peter gebeichtet hat, befreit der Held den Wald vom Zauber. Mit neuen Maschinen werden die Mauern angegriffen, Rinaldo erklettert sie zuerst und Gottfried pflanzt sein Banner darauf. Die Stadt wird mit Ausnahme des Turmes Davids genommen, worin der König Aladin eingeschlossen wird. Argante fällt in einem furchtbaren Zweikampf durch Tankreds Hand, und auch das ägyptische Heer, das racheschnaubend mit Armida zu Aladins Hilfe herbeieilt, wird von Rinaldo geschlagen, der auch die Ritter Armidas tötet, mit der Zauberin selbst aber sich aussöhnt. Mit der Einnahme des Turmes Davids und der Tötung Aladins durch Tankred ist Jerusalem befreit."

Es sind vor allem drei Liebespaare, die die Teilnahme des lesenden Publikums gewannen, Rinaldo-Armida, sowie Tankred-Clorinde und Olind-Sophronia. Tankred hatte die schöne Heidin Clorinde, die gepanzert an dem Kampfe gegen die Christen teilnahm, an einem Quell gesehen und war von heißer Leidenschaft für sie erfaßt worden. Im Kampfe begegnet er Clorinden wieder und gesteht ihr seine Liebe, wird aber im Getümmel von ihrer Seite gerissen. Bei dem nächtlichen Ausfall der Belagerten hilft sie die Belagerungsmaschinen der Christen zerstören, wird dabei von Tankred unerkannt angegriffen und tödlich verwundet. Sie stirbt in seinen Armen. Die Geschichte Olinds und Sophronias ist durch das gleichnamige Trauerspiel Chronegks und die ausführliche Besprechung dieses Stückes von seiten Lessings in der Hamburgischen Dramaturgie bekannt. In der Schilderung Sophroniens glaubten die Zeitgenossen Tassos gewisse Züge der Prinzessin Leonore von Este zu erkennen.

## B. Zur Darbietung.

### 1. Aufzug.

#### a) Die Handlung.

Die Bühne zeigt einen freien Platz im Parke zu Belriguardo, dem herzoglichen Lustschlosse am Po, in der Nähe von Ferrara. Leonore von Este und Leonore Sanvitale sind in ländlicher Tracht, einer gesellschaftlichen

Sitte jener Zeit entsprechend, als Schäferinnen gekleidet und mit der Vollendung selbstgewundener Kränze beschäftigt.

Die Damen sind mit großem Eifer in diese Beschäftigung vertieft; endlich sieht die Prinzessin auf und bemerkt ein heiter besorgtes Lächeln auf dem Antlitz der Freundin. Die weltkluge Gräfin belustigt sich heimlich über den Ernst, mit dem sich die Prinzessin in ihre Rolle gefunden hat, aber mit höfischer Gewandtheit unterdrückt sie dies Gefühl und weiß der Situation ein schmeichlerisches Lob der Prinzessin abzugewinnen: es zeige den höheren Sinn und die tiefere Empfindung der Prinzessin, daß sie statt der bunten Blumen sich den ernsten schlichten Lorbeer für ihren Kranz gewählt habe. Darauf setzt jede der Damen den fertigen Kranz einer der im Park stehenden Dichterbüsten auf das Haupt: die Prinzessin schmückt mit ihrem Lorbeerkranz den vorbildlichen Kunstdichter des Altertums, Virgil; die Gräfin bekränzt mit ihrem bunten vollen Blumenkranz den modernen Verherrlicher des Hauses Este, Ariost. So werden die beiden verschiedenartigen Kränze zu einem doppelten Symbol, für den Charakter der Kranzwinderinnen wie für die dichterische Eigenart der Bekränzten. Wie die Prinzessin in der Tat mit ganzer Seele bei ihrer Beschäftigung gewesen ist, verrät ihr Preis des Frühlings und des Landlebens; ihr nach innen gewandter Geist findet in dem stillen Belriguardo die Ruhe, die das laute Hofleben ihr versagt:

„Wir können unser sein und stundenlang
Uns in die goldne Zeit der Dichter träumen."

Ganz anders der Gräfin tätige, nach außen gerichtete Natur; ihr gefällt an diesem Frühling auf dem Lande vor allem das Erwachen der Natur, das Blühen und Treiben im Garten. So dürfte ihr auch der Abschied, der ihr bevorsteht, kaum allzu schwer werden: es rufen Pflicht und Liebe sie nach Florenz an die Seite des Gemahls. Aber sie versteht es auch hier, ihre Gefühle zu beherrschen; klug weiß sie Freude und Bedauern richtig zu mischen und in vollendeter höfischer Schmeichelei sich die Prinzessin zu verpflichten. Den Ausgangspunkt dafür bildet Florenz, die Stadt der kunstsinnigen Medicäer, deren Name aber, als der von Nebenbuhlern der Este, hier absichtlich von ihr nicht genannt wird:

Groß ist Florenz und herrlich, doch der Wert
Von allen seinen aufgehäuften Schätzen
Reicht an Ferraras Edelsteine nicht.
Das Volk hat jene Stadt zur Stadt gemacht,
Ferrara ward durch seine Fürsten groß.

Daran knüpft sie eine ausführliche Schilderung der Verdienste, welche sich die Fürsten aus dem Hause Este um die Dichtung erworben haben und endigt mit einer ganz persönlichen Lobpreisung der Prinzessin und ihrer hohen Geistesanlagen. Gegenüber dieser persönlichen Verherrlichung fühlt die Prinzessin doch die Pflicht der Selbstkritik. Nicht ohne Stolz nimmt sie allerdings ein hohes Maß geistiger Bildung für sich in Anspruch, aber sie glaubt in dieser Hinsicht noch hinter ihrer Mutter wie ihrer Schwester

Lucretia zurückzustehen; so wird ihr diese Geistesbildung gewissermaßen zu einem Erbteil ihres Hauses, dessen sie sich mit Freuden ohne Eitelkeit und Ziererei bedient. In allen Wissenschaften fühlt sie sich zu Hause, und verständnisvoll vermag sie den klugen Gesprächen der Männer zu folgen. Gegenüber dieser strengen Geistesschulung bekennt die Gräfin ihre Vorliebe für die Poesie. Infolgedessen muß sie es sich gefallen lassen, daß die Prinzessin dahinter noch mehr vermutet, nämlich eine persönliche Vorliebe für den Dichter. Es ist wie ein Fühler nur, den die Prinzessin ausstreckt, der Name des Dichters wird von ihr selbst gar nicht genannt. Aber gewandt geht die Gräfin auf die im Scherze hingeworfene Äußerung ein und bekennt ihre Verehrung für den Dichter des Hofes, für Tasso, indem sie eine begeisterte Schilderung seiner Dichternatur gibt. Doch die Prinzessin gibt sich damit noch nicht zufrieden, sie deutet auf tiefere Gefühle des Dichters hin, indem sie an die Liebesgedichte erinnert, die sie öfters an den Bäumen des Parkes gefunden habe und die immer die gleiche Widmung ‚an Leonore' trügen. Diesen Namen führen beide, Prinzessin und Gräfin, die Gräfin aber meint, daß die Huldigungen Tassos selbstverständlich in erster Linie der Prinzessin gälten, und daß er den Doppelsinn des Namens nur benutze, um seine Gefühle für ihre erlauchte Person auf diese Weise besser zu verbergen. Doch freue sie sich, daß sie auf diese Weise auch an seinen Huldigungen Teil habe und daß der Dichter auch ihrer bei dem Klange des Namens gedenke. Im übrigen sei diese Dichterliebe keine irdische, sinnliche, „die sich des Gegenstands bemeistern will, ausschließend ihn besitzen", sondern es sei eine geistige, platonische Liebe. Gegenüber dieser feinsinnigen Ausdeutung kann die Prinzessin einen leichten Spott nicht unterdrücken; sie behauptet, für diese Liebeswissenschaft kein rechtes Verständnis zu haben. Dadurch wieder wird die Gräfin stutzig; sie erkennt an dem Tone der Prinzessin, daß diese von der eben gegebenen Auslegung der Dichterliebe nicht befriedigt ist. Doch wird das weitere Gespräch über den Gegenstand durch das Erscheinen des Herzogs unterbunden. Die Bitte der Prinzessin, nicht zu „verraten, wohin sich wieder das Gespräch gelenkt", obwohl sie es doch selbst absichtsvoll auf Tasso gelenkt hat, und ihre Sorge vor dem Spott des Herzogs zeigen am besten, daß sie in diesem Punkte nicht unbefangen ist (1. Auftritt).

Der Herzog sucht Tasso und drückt maliziös sein Erstaunen darüber aus, daß er ihn nicht in der Gesellschaft der Damen findet. Etwas spitz entgegnet die Prinzessin, daß sie den Dichter heute überhaupt noch nicht, gestern nur wenig gesehen habe. Dagegen weiß Leonore Auskunft zu geben: sie hat ihn von fern gesehen, wie er mit den letzten Verbesserungen seines großen Werkes beschäftigt war, und glaubt, daß er es bald überreichen wird; es sei fertig. Der Herzog glaubt noch nicht recht daran und äußert seinen Unmut über die langsame Arbeit des Dichters, der kein Ende finden könne. Aber die Prinzessin nimmt Tasso in Schutz, indem sie auf die Größe und Bedeutsamkeit des Werkes hinweist und den Wunsch des Dichters andeutet, seinen großen Vorgänger Ariost zu übertreffen („er will nicht Märchen über Märchen häufen, die reizend unterhalten"). Vor diesen Gründen beugt sich

der Herzog und lenkt das Gespräch vom Dichter auf den Menschen Tasso. Tasso habe den alten Fehler, „daß er mehr die Einsamkeit als die Gesellschaft sucht", infolgedessen verkenne er die Menschen und begegne ihnen voll Argwohn. Um von diesem Fehler geheilt zu werden, müsse er in die große Gesellschaft gezogen werden („Ruhm und Tadel muß er ertragen lernen"). Leonore stimmt ihm zu, die Prinzessin aber legt auch hier aufs neue ein gutes Wort für Tasso ein, indem sie seinen Hang zur Stille und Einsamkeit als eine von der Natur gegebene Anlage auffaßt und zur Rücksichtnahme auf die Schwächen des Freundes mahnt. Obwohl der Herzog an der Meinung festhält, daß eine gründliche Heilung von diesen Schwächen das beste wäre, verpflichtet er sich doch ritterlich zu weiterer Geduld und Nachsicht. Dann unterrichtet er die Damen von seiner bevorstehenden Abreise. Antonio komme von Rom, und mit diesem zusammen werde er noch am Abend zur Stadt Ferrara zurückkehren. Die Damen möchten ruhig in Belriguardo bleiben; sobald die Geschäfte in der Stadt erledigt seien, werde er das gesamte Hoflager nach dem Lustschlosse verlegen. Während sie noch darüber verhandeln, sehen sie Tasso langsam und unentschlossen auf sich zuschreiten (2. Auftritt).

Mit zaghaften Worten, in denen sich noch sein langes Schwanken ausspricht, überreicht Tasso dem Herzog seine Dichtung. Was ihn schließlich zum Abschluß bewogen habe, sei nur die Sorge, sonst in den Augen des Herzogs als Undankbarer dazustehen und sein Mißfallen durch sein längeres Zaudern zu erregen. Denn auch der Herzog habe ein gewisses Anrecht auf das Werk und könne es sich in mehr als einem Sinne zuschreiben; denn er habe dem Dichter aus einem engen Leben zu schöner Freiheit verholfen und ihm die Sorge um das tägliche Brot vom Haupt genommen, er habe ferner, ein großer Kriegsheld, ihm als Vorbild für seine Heldengeschichten vorangeleuchtet und durch seine Taten den Dichtergeist inspiriert. Erfreut empfängt der Herzog das Buch und verheißt ihm als Lohn Beifall und Ruhm. Aber bescheiden lehnt Tasso ab; er fürchtet die schonungslose Kritik der Welt, und wie er bei der Schöpfnng nur an den erlauchten Kreis von Ferrara gedacht habe, so möchte er sich auch nur von diesem gerichtet sehen. Da bemerkt Alfons den Lorbeerkranz auf der Büste Virgils und winkt seiner Schwester, damit den Dichter zu krönen. Die Prinzessin nimmt den Kranz und will den Wunsch ihres Bruders erfüllen, aber Tasso, von dieser hohen sinnbildlichen Ehrung überrascht, weigert sich zunächst, bis ihm auch die Prinzessin mit freundlich schlichten Worten zuspricht. Da kniet er nieder und empfängt den Kranz stumm aus den Händen der Prinzessin, als ein Vorbild der Dichterkrone, die auf dem römischen Kapitol vom Papst an verdiente Dichter Italiens verliehen wurde. Erst als ihn die anderen beglückwünschen, findet er Worte, aber es sind nicht Worte des Entzückens oder ruhigen Glücksgefühls, sondern einer leidenschaftlich-schmerzlichen Erregung. Er glaubt sich der erwiesenen Ehre nicht würdig, er fühlt nicht die Kraft und den Mut in sich, diese Auszeichnung mit Würde zu tragen und bittet flehentlich, den Kranz, der nur dem Helden gezieme, wieder herabzunehmen. Erst als ihn

die Prinzessin freundlich mahnt, er möge lernen, wie sein Talent, so auch den Ruhm dieses Talentes zu ertragen, sei doch dieser Ruhm das Schönste, was der fürstliche Kreis ihm geben könne, bescheidet er sich, aber seiner grüblerischen, menschenscheuen Natur entsprechend will er sich beschämt, dem Streit des lauten Tages entfliehend, in die Einsamkeit zurückziehen. Und sofort verliert er sich in eine Vision, in der ihm die Abgeschiedenheit des Haines mit dem Elysium verschmilzt. So löst sich seine innere Erregung in einem dichterischen Gebilde auf. Die Gräfin vermag ihm hier nicht zu folgen, nur die Prinzessin versteht ihn. Da meldet ein Page das Erscheinen Antonios (3. Auftritt).

Der Staatssekretär tritt herein mit der Sicherheit des Weltmannes; von allen zuvorkommend begrüßt, hat er für jeden ein verbindliches Wort, das kühlste für Tasso. Der Herzog, aus Briefen schon über den Erfolg von Antonios Sendung unterrichtet, möchte gern noch einiges Nähere erfahren, „durch welche Mittel das Geschäft gelang". Antonio gibt als Hauptursache seines Erfolges die Persönlichkeit, „den hohen Sinn" des Papstes Gregor an, der mit Kleinigkeiten sich nicht aufhaltend sein Ziel aufs Große, die Bekämpfung der Türken und Ketzer, gerichtet habe und darum gern auf das strittige Streifchen Land zugunsten Ferraras verzichtet habe, um sich die Freundschaft des Herzogs zu erhalten. Dabei versteigt sich Antonio zu einer so glänzenden Schilderung des Papstes, seiner staatsmännischen Gaben und seines Hofes, daß Alfons nach einem zweifelnden Einwurf schließlich ganz verstummt. In der Tat muß dieses uneingeschränkte, begeisterte Lob eines fremden Fürsten im Munde des Estischen Staatsmannes befremden; offenbar hat Antonio eine besondere Absicht dabei, er will den Hof des staatsklugen Papstes in unausgesprochenen, aber deutlichen Gegensatz zu dem Musenhof von Ferrara stellen. Daher auch das befremdete Schweigen des Herzogs sowohl wie der Prinzessin. Nur die Gräfin zeigt sich von der Schilderung Antonios so entzückt, daß sie den Wunsch äußert, dieses politische Getriebe Roms in der Nähe zu sehen. Daraus entwickelt sich eine kleine Neckerei, da der Herzog jetzt eingreift, um abzulenken, und auf die Neigung der Gräfin zu Intrigen anspielt. Aber der Versuch ist zunächst erfolglos, denn die Gräfin geht, im Gegensatz zu ihrer sonstigen schlagfertigen Art, diesmal nicht auf die Neckerei ein, sondern erbittet weitere Auskünfte von Antonio. Als nun auch Tasso sich einmischt mit der Frage, ob der Papst auch Kunst und Wissenschaft pflege, antwortet Antonio überlegen und etwas spitz: daß der Papst Künste und Wissenschaften ehre, soweit sie sich nützlich erweisen; für geschäftige Müßiggänger sei in seiner Nähe kein Platz: „was gelten will, muß wirken und muß dienen." Jetzt greift der Herzog aufs neue ein mit einer Frage, die immer noch seinen Zweifel an dem endgültigen Gelingen des Geschäftes erkennen läßt. Als Antonio ihm nochmals mit ruhigen Worten den raschen Abschluß versichert, bricht sich endlich seine Freude über den Erfolg Bahn, und in gehobener Stimmung verheißt er dem erfolgreichen Diener eine Bürgerkrone von Eichenlaub, indem er zugleich erklärt, wie Tasso zu seinem Lorbeerkranze gekommen ist. Aber kein

Glückwunsch für den gekrönten Dichter kommt über Antonios Lippen, vielmehr sucht er, an ein bescheidenes Wort Tassos anknüpfend, die Leistung des Gefeierten indirekt herabzusetzen. Seine Worte, ihm sei es lange bekannt, wie unmäßig Alfons im Belohnen sei, klingen um so schärfer, als sie gleichzeitig eine direkte Kritik des Herzogs, obschon in der Form eines scheinbaren Lobes, enthalten. Verriet sich schon hierin unverkennbar die Mißgunst des Staatsmannes gegenüber dem bevorzugten Dichter, so spricht sich diese Gesinnung noch stärker in seiner begeisterten Lobrede auf Ariost aus; unter den waltenden Umständen bedeutet dieses Lob von Tassos großem Rivalen eine beabsichtigte Kränkung. Beidemal tritt die Prinzessin hilfreich für den gekränkten Dichter ein und macht sich zu seinem Anwalt, indem sie Antonio leise daran erinnert, daß er die Leistung Tassos ja noch gar nicht kenne. Dagegen ist der Herzog wieder in sein Schweigen zurückgefallen, er sieht offenbar keinen Grund, zwischen den beiden Rivalen in der Hofgunst zu vermitteln. Am Ende zieht er Antonio mit sich fort, um rasch mit ihm das Geschäftliche zu besprechen; nach dessen Erledigung soll der weitgereiste Weltmann bis zum Untergang der Sonne, d. h. bis zu der schon oben I, 2 angekündigten Abreise, den Frauen und der Geselligkeit gehören (4. Auftritt).

### b) Besondere Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.

#### 1. Auftritt.

Die Lage (Situation): ein ländliches Idyll im höfischen Spiel (die Fürstinnen als „ländlich geschmückte Schäferinnen", zugleich ein Zeit- und Kulturbild). Wie die Dichtung damals Schäferspiele liebte (Guarini, vgl. oben S. 235, schrieb ein bukolisches Drama, den Pastor Fido, und Tasso selbst pflegte nach dem Heldenliede die bukolische Dichtung; auch er schrieb ein bukolisches Drama, Aminta), so suchte die höfische Gesellschaft als „arkadische Schäferwelt" die Dichtung im Spiele wirklich zu machen. Ähnlich die deutschen Höfe im Zeitalter des Idyllendichters Geßner (1730 bis 1787); auch Goethe in seiner ersten Periode dichtete Schäferspiele (die Singspiele „Jery und Bätely" und die „Fischerin"), und der Musenhof von Weimar beschäftigte sich viel mit der Aufführung von „Schäferspielen". — Der Hintergrund: der erwachende Frühling, dessen hochpoetische Schilderung in die Schilderung eines Landschaftsbildes übergeht: „der blaue Himmel ruhet über uns, und an dem Horizonte löst der Schnee der fernen (euganeischen) Berge sich in leisen Duft." — Äußere Handlung: die Bekränzung der Hermen des Virgil mit dem zarten, schlanken Lorbeer, den die Prinzessin in sinnenden Gedanken mit höherem Sinn und größerem Herzen sich gewählt, des Ariost mit einem vollen frohen Kranz bunter Blumen, den die heitere Gräfin wand. — Hindeutungen auf künftige äußere Handlungen: auf die späteren Krönungen Tassos und Antonios; auf den bevorstehenden Abschied der Gräfin, ihre Rückkehr nach Florenz, wohin sie später Tasso mit sich zu nehmen gedenkt (III, 2; IV, 2).

Das Gespräch (mit der inneren Handlung) ist deutlich in zwei Teile

geschieden: Teil 1, der sich nicht mit Tasso beschäftigt, und Teil 2, der Tasso ausschließlich zum Gegenstande hat. Der Inhalt von Teil 1: weitere Zeichnung des Hintergrundes; das Lob Ferraras und seines Fürstenhauses Este („Ferrara ward durch seine Fürsten groß"); seine Bedeutung für Wissenschaft und Kunst, im besonderen für die Dichtkunst (Petrarca, Ariost und nun Tasso); der Kreis der fürstlichen Familie: die feingebildete Mutter, die Herzogin Renata, die Schwester Lucretia, Herzogin von Urbino. Charakterzeichnung der beiden Leonoren, der Gräfin andeutungsweise durch ihr Selbstbekenntnis („drängt mich doch das volle Herz sogleich zu sagen, was ich lebhaft fühle"); der Prinzessin ausführlich durch das Wechselgespräch beider. Ihr tiefes Gefühl, gerades Urteil, fester Sinn, richtiger Geschmack, lebendiger und vielseitiger Anteil an allem Großen, ihre ungewöhnliche Bildung. Sie kennt „die alten Sprachen und das Beste, was uns die Vorwelt ließ", hat Empfänglichkeit und Verständnis für alle Gebiete der Wissenschaft, für die Naturwissenschaft, Beredsamkeit, Geschichtschreibung und Dialektik-Philosophie (später heißt sie „eine Schülerin des Plato"), hat sich aber gleichwohl den Zauber echter Weiblichkeit bewahrt, tritt uns somit als eine durchaus ideale Erscheinung entgegen und wird mit Recht „von allen großen Frauen ihrer Zeit geehrt".

Inhalt von Teil 2. Den Übergang zu diesem Teil macht die Hinweisung auf die Dichtkunst als das letzte Glied in der vorher aufgestellten Reihe, wie das Wort der Prinzessin: „wir können unser sein und stundenlang uns in die goldene Zeit der Dichter träumen" schon vorher auf den nun folgenden Gegenstand des Gespräches hingedeutet hatte. In der Empfänglichkeit für dieses Gebiet und in der Teilnahme auch für des Dichters Person begegnen sich beide Frauen; aber es ist die Prinzessin, welche das Gespräch auf ihn bringt und die Äußerungen der Gräfin über ihn herauslockt. Sie spielt auf die Myrte an, nachdem die Gräfin von dem Lorbeerhain gesprochen hatte — umgekehrt war im Anfang der Szene der zarte Lorbeer zur Prinzessin in Beziehung gebracht — und gibt dem Dichter den Vorzug vor den Musen; denn wenn sie damit auch scherzend auf der Gräfin Empfindungen hindeutet, so spricht das Wort im Grunde nur ihre eigenste innere Teilnahme an des Dichters Person aus; sie endlich verrät uns zum Schluß der Szene, daß ihr Gespräch sich oftmals diesem Gegenstande zuwende. — Den eigentlichen Inhalt aber dieses Teiles der Szene bildet: (a) die allgemeine Charakteristik Tassos, des Dichters, zur Vermittelung einer ersten Totalauffassung von seiner Persönlichkeit. Diese Charakteristik wird in ihrem allgemeinen Teile zu einer klassischen Schilderung des Dichters überhaupt und zu einer ausführlicheren Fortsetzung dessen, was vorher von den einzelnen Wissenschaften gesagt war:

> Seine Auge weilt auf dieser Erde kaum;
> Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
> Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
> Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
> Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
> Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.

Sodann (b) die Charakteristik seiner Liebe als einer von dem Besitz ihres Gegenstandes absehenden, unpersönlichen (platonischen).

> Die Liebe zeigt in dieser hohen Schule
> Sich nicht wie sonst, als ein verwöhntes Kind.
> Es ist der Jüngling, der mit Psychen sich
> Vermählte, der im Rat der Götter Sitz
> Und Stimme hat. Er tobt nicht frevelhaft
> Von einer Brust zur andern hin und her!
> Er heftet sich an Schönheit und Gestalt
> Nicht gleich mit süßem Irrtum fest und büßet
> Nicht schnellen Rausch mit Ekel und Verdruß.

Diese Charakteristik der Liebe Tassos aus dem Munde der Gräfin ist zutreffend in doppeltem Sinne: sie zeichnet den gegenwärtigen Zustand des liebenden Dichters richtig, aber mit dem Kehrbilde, welches sie gleichzeitig vorhält, auch seine künftige Wandlung (Hindeutung auf eines der großen Themen der Dichtung, das Thema der selbstlosesten, entsagenden und der selbstischen, begehrenden Liebe, sowie auf den Ausgang der Behandlung dieses Themas: das Büßen eines schnellen Rausches mit bitterer Reue).

Die volle Bedeutung des ersten Auftrittes mit den meist nur angedeuteten, halbversteckten Absichten und Motiven, besonders der Prinzessin, kann erst durch die weitere Lektüre sich dem Leser erschließen. Daher empfiehlt es sich, etwa nach dem 3. Aufzug, diesen Auftritt noch einmal zu lesen. Daß die Szene zu den anmutigsten und genußreichsten Stellen des ganzen Gedichtes gehört, hat schon Vilmar (Über Goethes Tasso S. 99) betont; er charakterisiert sie folgendermaßen: „Der erste Dialog zeichnet uns in der feinsten, anmutigsten Weise die tiefe, innige, wahre Zärtlichkeit der Prinzessin wie die heitere, mehr oberflächliche, eifersüchtige Neigung der Gräfin. In der heiteren Frühlingsumgebung, unter Blumen und Kränzen, unter den Erinnerungen an all das Große und Schöne, was seit Menschenaltern diese Räume erfüllt und geadelt hat, werden unter dem vertraulichen Plaudern der Freundinnen zum ersten Male die Lippen gelöst; schalkhaft beginnt die Gräfin mit der Erwähnung des Dichters, indem sie das eigene Wohlgefallen an dessen Liedern und Person keineswegs verhehlt; fein führt die Prinzessin das Gespräch weiter, scheinbar, um der Freundin mit anmutiger Neckerei ihr Verhältnis zu dem Dichter näher zu legen, in der Tat jedoch, um sich selbst den süßen Genuß zu verschaffen, von dem Geliebten und der eigenen zarten Neigung unter unverdächtiger Hülle zu reden; und weiter und weiter führt die Fürstin dasselbe holde, ihr Herz in die zartesten Schwingungen versetzende Spiel — von ihm zu reden, von ihm reden zu lassen und auf die eigene schamhaft verhüllte Neigung gewiesen zu werden, zu vernehmen, daß er auch sie liebt; sie weiß es, aber sie will es auch, wenngleich nur in den leisesten Andeutungen, hören."

Einzelnes: Belriguardo = „das schön Bewässerte"; lieblich durchrauscht von dem Wasser des Po mit einem köstlichen Teich vom reinsten Wasser (vgl. die Vision Tassos I, 3). — V. 64. „Hier zündete sich das

schöne Licht der Wissenschaft des freien Denkens an usw." Gemeint ist die Renaissance, als deren Hauptstätte Ferrara gefeiert wird, gegenüber der mittelalterlichen Scholastik.

## 2. Auftritt.

Zuwachs von Persönlichkeiten: Alfonso, der sich durch sein Auftreten selbst charakterisiert als den in Lebens- und Welterfahrung gereiften Mann, geeignet und gewillt, den Jüngling weise zu beraten und geduldig zu leiten („ich übe, weil er's verdient, an Tasso die Geduld"); Antonio, dessen bevorstehende Ankunft angekündigt wird. — Hauptinhalt: weitere Charakteristik Tassos, auch nach seinen Schwächen und krankhaften Seiten; seine Weltflucht und Menschenscheu, seine Schwarzsichtigkeit, seine Neigung zu Mißtrauen, sein Argwohn, daß ein feindliches Geschick ihn verfolge, seine Langsamkeit im Entschließen und Handeln, alles Gegensätze zu weltmännischem Geschick, zu kühnem Tatendrang, vollends zur Befähigung für eine Heldenlaufbahn. Die Vollendung, welche Tasso unter der weisen Leitung der Fürsten erreichen soll, ist die Überwindung seiner Fehler und Schwächen, die Genesung von krankhaften Anwandlungen (Alf.: „besser wär's, wenn wir ihn heilen könnten"), die Einführung des Jünglings in das Leben, daß Vaterland und Welt auf ihn wirken, daß, wie sein Talent bisher in der Stille sich bildete, nun auch der Charakter sich bilde in dem Strom der Welt, daß der Jüngling fühle, was er ist, d. h. sich seines Dichterwertes voll bewußt werde, aber auch weiter sich fühle als ein Mann. Hier liegen die Ziele, aber auch die Grenzen seiner Vollendung, nach denen er zu streben, innerhalb deren er sich zu bescheiden hat (vorbereitende Ankündigung eines weiteren Themas: die innere Entwickelung Tassos mit dem Ziel seiner Genesung).

Consandoli: Lustschloß in der Nähe von Belriguardo.

## 3. Auftritt.

Nachdem Tasso so im 1. und 2. Auftritt von allen Seiten angekündigt und sein Bild nach seiner Größe, wie nach seinen Schwächen gezeichnet ist, erscheint er selbst und zwar, obschon noch jung, auf einer Lebenshöhe, nach Vollbringung einer großen Dichtertat, nach Vollendung seines großen Heldengedichtes. Die Überreichung desselben und die darauf folgende Krönung sind die bedeutsamen äußeren Handlungen dieser Szene. Sie verbinden sich mit einem Rückblick in die freudlose Jugend des vom Glück Verstoßenen, den des Fürsten Huld aus dem einst so engen Leben zur schönen Freiheit erhob, ja sogar bei dem Werk der Dichtung mithelfend unterstützte, sowie mit einem Vorblick auf eine andere Krönung, die auf dem Kapitol, den höchsten Lohn des höchsten Dichterruhmes, das Ziel, welches Alfonso für ihn als letztes im Auge hat. Dazu tritt die Aufdeckung folgenreicher Vorgänge des Innenlebens: das Verlangen Tassos nach höchstem Dichterruhm, wie es sich deutlich, namentlich in der Vision, ausspricht und anderseits seine Willensschwäche, sein Mangel an frischer gesunder Lebenskraft, wodurch er

unfähig wird, das Glück zu ertragen und richtig zu gebrauchen. Gleich bei dem ersten Auftreten Tassos im Anfang dieser Szene vernehmen wir aus seinem eigenen Munde, wie ihm selbst in seinem ureigensten Schaffenskreise das feste, sichere, entschlossene, zielbewußte Wollen fehlt, welches doch unerläßlichste Eigenschaft für einen Mann der Tat ist. Indessen wird dieser Mangel sofort auch mildernd erklärt durch den Blick in die unstäte, von einem eigensinnigen Schicksal zerstörte Jugend des Mannes. So erhalten wir einen Einblick in den Zwiespalt seiner Seele. Dazu kommt das eigenartige Verhältnis zur Prinzessin, auf das uns schon der 1. Auftritt vorbereitete. Er erscheint ihr willenlos ergeben und folgt von stiller anbetender Liebe geleitet jeder ihrer Weisungen. Anderseits zeigt sich die Prinzessin als sein guter Engel; sie benutzt die Macht, die sie über ihn besitzt zu seinem Besten, indem sie in echter Freundesweise seiner erlahmenden Kraft zu Hilfe kommt und ihm das als Ziel steckt, was ihm innerhalb der seiner Natur gesteckten Schranken wohl erreichbar ist:

Wenn du bescheiden ruhig das Talent,
Das dir die Götter geben, tragen kannst,
So lern' auch diese Zweige tragen, die
Das Schönste sind, was wir dir geben können.
Wem einmal würdig sie das Haupt berührt,
Dem schweben sie auf ewig um die Stirne.

In der ganzen Szene tritt zugleich in immer neuen Wendungen der der Renaissance besonders eigene Gedanke heraus, daß Dichter und Held zusammengehören, einer auf den anderen angewiesen ist: zuerst ausgesprochen als persönliche Erfahrung von Tasso (V. 427 ff. „der tatenlose Jüngling, nahm er die Dichtung wohl aus sich selbst? usw.), dann vom Herzog ebenso angesichts des Lorbeerkranzes (V. 459 ff. „das schöne Zeichen, das den Dichter ehrt, das selbst der Held, der seiner stets bedarf, ihm ohne Neid ums Haupt gewunden sieht") und zuletzt noch einmal von Tasso in der Vision (549 ff. „So bindet der Magnet durch seine Kraft das Eisen mit dem Eisen fest zusammen, wie gleiches Streben Held und Dichter bindet"). Von dieser Anschauung ist Tasso ebenso durchdrungen wie der Herzog, auf ihr beruht der Stolz und das Selbstgefühl des Dichters.

### 4. Auftritt.

Parallelszene zu dem vorhergehenden Auftritt, in ihrem tieferen Verständnis zunächst ziemlich schwierig. Es gilt hier dasselbe, was oben S. 246 von dem 1. Auftritt gesagt ist; auch der 4. Auftritt wird recht verständlich erst nach der Lektüre des 3. Aufzugs. Vgl. dort V. 1668 (III, 2), was Leonore von Antonios Auftreten sagt: „Eine Wolke stand schon, als er zu ihm trat, um seine Stirn". Antonio ist verstimmt von vornherein durch den Zustand, in dem er die Hofgesellschaft findet; er fühlt sich in diesem Kreise zurückgesetzt. Über die näheren Umstände spricht er sich selbst in III, 4 offen aus: er glaubt, daß Tasso ihm in Fürstengunst und Frauengunst während

seiner Abwesenheit den Rang abgelaufen habe. Daher seine wachsende Bitterkeit gegen den Dichter in dieser Szene.

Drei Persönlichkeiten (Reihe) werden uns vorgeführt: 1. Antonio, der Welt- und Staatsmann in Person, sodann durch dessen Schilderung 2. Gregor XIII., der geistliche Herrscher und Papst, und 3. Ariost, der Dichter.

1. Antonio. Auch er erscheint, wie vorher Tasso, auf der Höhe eines bedeutsamen Vollbringens, einer folgenreichen Tat. Er hat in einer glücklich durchgeführten diplomatischen Mission den Papst bestimmt, ein Streifchen Landes dem Herzog von Ferrara zu überlassen und das Verhältnis des letzteren zum Kirchenstaat friedlich neu geordnet. Alfonso hebt rühmend die besondere Schwierigkeit dieser Mission hervor, wie „auf jenem wunderbaren Boden" nur durch weltkluge, klare, den Zweck stets fest im Auge haltende Willenskraft etwas erreicht werden könne; er bezeichnet zugleich die Tragweite des von Antonio errungenen Erfolges, der dem Fürsten „diese Tage seines Lebens zu einer Zeit des Glückes und Gewinnes mache".

> Erweitert seh' ich meine Grenze, weiß
> Sie für die Zukunft sicher. Ohne Schwertschlag
> Hast du's geleistet, eine Bürgerkrone
> Dir wohl verdient.

Somit wird Antonio zum Bilde eines vollendeten Welt- und Staatsmannes, seine Tat zu einer hochpolitischen, zu einem erfolgreichen Schaffen für seines Landes und seines Fürsten Wohlfahrt, zu einem Mehren des Reiches, zu einem Siege „ohne Schwertschlag" (absichtliche Hindeutung auf eine Art von Heldentum).

2. Gregor XIII. Geschichtliches: Gregor XIII. (1572—85) war der bedeutendste Förderer der Gegenreformation. Er war als Jurist und in weltlichen Diensten emporgekommen. Ein Mann von Ehrgeiz, aber mit durchaus geistlicher Farbe. Den Nepotismus befördert, seine Familie ungesetzlich begünstigt zu haben, kann man diesem Papste nicht vorwerfen. Sein Lebenswandel war nicht allein tadellos, sondern erbaulich. Die Größe und das Wohl der Kirche — denn er war ganz von religiösen Tendenzen durchdrungen —, die Ausbreitung ihrer Macht war ihm Gegenstand ernstester Fürsorge. Er war der eigentliche Begründer des hochberühmten collegium Romanum, des kirchlichen „Seminars aller Nationen", sowie des collegium Germanicum, aus welchen seitdem Jahr für Jahr eine ganze Anzahl Verfechter des Katholizismus nach Deutschland entlassen wurde. Er stiftete ein englisches Kollegium in Rom, ebenso ein griechisches zur Ausbildung von Griechen für den Dienst der Kirche, und „es war vielleicht keine Jesuitenschule in der Welt, die sich nicht auf die eine oder andere Weise seiner Freigebigkeit hätte zu rühmen gehabt". Er plante, wie sein Vorgänger Pius V., der die katholischen Mächte zu einer Liga gegen die Türken verbunden und den Sieg bei Lepanto (1571) herbeigeführt hatte, einen Krieg gegen die Osmanen. „Einen unermeßlichen Kreis der Tätigkeit eröffneten ihm die Unruhen in den Niederlanden, in Frankreich,

die Reibungen der Parteien in Deutschland. Unermüdlich war er in den Entwürfen wider die Protestanten"; er verband sich mit den Guisen in Frankreich, und in seine Regierung fällt die Bartholomäusnacht (24. August 1572). Aber auch um eine gute Verwaltung war er bemüht, begünstigte den Landbau und die Gewerbe und förderte Kunst und Wissenschaft. Der Bau des Königspalastes auf dem Quirinal, der gegenwärtigen Residenz der Könige von Italien, wurde von ihm begonnen; er reformierte den bis dahin geltenden julianischen Kalender und führte den „gregorianischen" ein, der dann in allen christlichen Staaten mit Ausnahme der mit orthodoxem Bekenntnis sich einbürgerte. — Der Dichter hat sein Bild in treuer Anlehnung an die geschichtliche Überlieferung gezeichnet; er erscheint uns als ein ideales Bild gereifter Lebenserfahrung („der Greis"; Rückblick auf seine Laufbahn), eines hochgesinnten Fürsten („der Würdigste, dem eine Krone das Haupt belastet"; „er sieht in seinem hohen Sinn das Kleine klein, das Große groß"), als einzigartiger Typus eines Herrschers, in welchem ein Leben welt- und staatsmännischer Taten und ein Leben in großen Ideen, weltliche und geistliche, die realsten und die idealsten Interessen in erhabenster Weise sich vereinigen, der Widerstreit zwischen Realismus und Idealismus also aufgehoben zu sein scheint. Es leuchtet ein, wie glücklich gewählt das Beispiel des damaligen Papstes ist, der „einer Welt gebietet", dem „die zu seinen Füßen liegenden Reiche klein genug erscheinen", der die Kirche und die gesamte Christenheit gewaltig zu lenken, ihren Feinden zu steuern weiß, um an diesem Bilde dem Tasso vorzuhalten, wo und wie allein die von ihm geträumte Verbindung einer großen welt- und staatsmännischen und einer ebensolchen rein ideellen Wirksamkeit in Wirklichkeit vorhanden war. Die Eigenschaften, welche Gregor XIII. zu so großem Wirken befähigen, sind wiederum ein klarer Blick („es liegt die Welt so klar vor seinem Blick"), hervorragende Weltklugheit und Menschenkenntnis („er weiß die Männer zu unterscheiden"), entschlossenes, planvolles und deshalb sicheres Vorgehen („die Zeit entdeckt, was er im stillen lang bereitet und vollbracht"), rastlose Willens- und Tatkraft („in seiner Nähe darf nichts müßig sein" usw.).

3. Ariost, der Dichter eines idealisierenden Realismus (s. oben S. 232), einer Poesie die von „Zufriedenheit, Erfahrung und Verstand, von Geisteskraft, Geschmack und reinem Sinn fürs wahre Gute" bestimmt, alles das verschönt, „was den Menschen nur ehrwürdig, liebenswürdig machen kann", die also das wirkliche Leben selbst idealisiert, auch „erhabene Sprüche" praktischer Lebensweisheit einzustreuen weiß. In dieser Zeichnung des Ariost erkennt man leicht eine Charakteristik Wielands wieder. — Das Gemeinsame der drei so eingeführten Personen ist also, daß sie, wenn auch hohen Geistes und von idealer Richtung, klaren Blickes der Wirklichkeit und dem Leben gegenüberstehen, mit dem Unterschiede, daß Antonio sein Ideal darin sieht, nie müßig zu sein, sondern zu wirken und zu dienen, damit er gelte, Gregor XIII. dieses Ideal darstellt, indem er mit seinen Ideen und Idealen bestimmend auf andere einwirkt und herrscht, Ariost endlich, die Wirklichkeit idealisierend, lehrt.

Mit der direkten oder indirekten Einführung dieser drei Persönlichkeiten verbinden sich nun drei Vorgänge: a) die glückliche Vollendung der diplomatischen Mission des Antonio, ein Seitenstück zur Vollendung der dichterischen Tat Tassos; b) die Ankündigung einer Krönung Antonios („es sollen unsere Frauen vom ersten Eichenlaub am schönsten Morgen geflochten dir die Bürgerkrone um die Stirne legen"), ein Seitenstück zu der Krönung Tassos, das zugleich ein Rivalentum beider ankündigt; endlich c) die Verzückung des Antonio zum Schluß dieser Szene, ein Seitenstück zu der Vision Tassos, welches zugleich noch auf ein anderes Rivalentum, dasjenige Tassos und Ariosts, deutlich hinweist.

Schon aus dieser Zusammenstellung wird der Zweck der Szene deutlich: dem Dichter in dem verhängnisvollen Moment, wo er im Begriff ist, sich in die kühnsten Träume eines ungemessenen Idealismus zu verlieren, warnend das Gegenbeispiel vorzuhalten. Zugleich wird mit Antonio selbst der Gegenspieler Tassos und sein Rivale in der Hofgunst eingeführt, und der Gegensatz beider Männer verschärft sich durch das brüske Verhalten Antonios zur bewußten Gegnerschaft. Am Ende der Szenen teilen sich die Personen in zwei Heerlager: Tasso — Prinzessin, und Antonio — Gräfin; zwischen beiden steht der Herzog. Der Charakterzuwachs der Gräfin (ihre vom Herzog angedeutete Vorliebe für weibliches Intrigenspiel) wird in diesem Zusammenhang doppelt bedeutsam.

Einzelnes: Nepoten eigentlich Neffen, dann überhaupt Verwandte des Papstes. Daher der Ausdruck Nepotismus als Bezeichnung jenes von den Renaissancepäpsten häufig befolgten Systems, ihren Familienangehörigen Ämter und Reichtümer zuzuwenden. — Die Gegenüberstellung Tassos und Ariosts, wie sie am Ende dieser Szene und schon früher (V. 275 ff.) angedeutet ist, war sehr alt. Bereits als Tasso noch lebte, wurde viel darüber gestritten, wer der größte Epiker sei, Tasso oder Ariost.

### c) Rückblick auf den ganzen Aufzug.

Der erste Aufzug enthält die Exposition, vier Szenen, von denen die beiden ersten die Vorbereitung für die beiden parallelverlaufenden letzten sind. Szene 3 enthält die Höhe des Aufzugs in der Dichterkrönung Tassos.

Ort: das Lustschloß Belriguardo.

Zeit: das Jahr, in welchem Tasso sein Epos vollendet: 1575. Jahreszeit: Frühling, bedeutsam für das Stimmungsleben, mit welchem die Dichtung anhebt. Tageszeit: nicht genau angegeben, aber aus der Äußerung des Herzogs am Ende des Aufzugs („Manches hab ich noch zu fragen . . . dann sollst Du bis zum Untergang der Sonne den Frauen angehören") ist zu schließen, daß es noch früh am Tage sein muß.

Die handelnden Personen des Stückes werden uns sämtlich vorgeführt; wir werden durch direkte und indirekte Charakteristik mit den Grundzügen ihrer Charaktere bekannt gemacht.

Der Keim des Konfliktes wird durch Tassos in sich selbst widerspruchsvolle Natur (sein starker Ehrtrieb und sein unsicherer Tatwille) und durch

den in der 4. Szene sich herausbildenden Gegensatz zwischen den beiden konträren Naturen Tasso und Antonio, dem Phantasie- und dem Tatmenschen, gelegt. Auch die später für die Handlung so bedeutsame Liebe Tassos zur Prinzessin tritt bereits deutlich heraus (I, 1), wennschon sie, ebenso wie ihre Erwiderung durch die Prinzessin, zunächst rein platonisch erscheint.

## 2. Aufzug.

### a) Die Handlung.

In einen Saal im Schloß Belriguardo treten die Prinzessin und Tasso. Tasso ist der Prinzessin nur halb widerstrebend gefolgt, es zog ihn mit Macht in die Einsamkeit, doch stärker noch wirkte die Anziehungskraft der Prinzessin auf ihn und der Wunsch, sich mit ihr über das eigenartige Verhalten Antonios auszusprechen. Die Prinzessin sucht Antonio zu entschuldigen. Er habe sich nicht gleich wieder in die heimischen Verhältnisse finden können und werde, sobald er sich eingelebt habe, sicher auch den Dichter nach seinem wahren Wert schätzen lernen. Aber Tasso versichert, daß ihn weniger die beabsichtigte Kränkung Antonios verletzt habe; die Lobpreisung Ariosts habe ihn in ihrer Art mindestens ebenso ergötzt und erfreut. Nein, was ihn in Unruhe versetze, seien die Bilder der beiden anderen Persönlichkeiten, Antonio und Gregor, die ihn aus seinen Träumen geweckt und bewirkt haben, daß er „mehr als je sich doppelt fühlt und mit sich selbst aufs neue in streitender Verwirrung ist." Gegenüber den Erfolgen jener Tatmenschen erscheint ihm die eigene dichterische Tätigkeit unbedeutend und klein. Darauf erinnert ihn die Fürstin, wie schon einmal I, 3, an den ihm eigentümlichen Beruf und mahnt ihn von neuem zur Bescheidung und zum Verzicht:

> Zwar herrlich ist die liedeswerte Tat
> Doch schön ists auch, der Taten stärkste Fülle
> Durch würd'ge Lieder auf die Nachwelt bringen.
> Begnüge dich, aus einem kleinen Staate,
> Der dich beschützt, dem wilden Lauf der Welt
> Wie von dem Ufer ruhig zuzusehen.

Tasso lenkt ein und erkennt an, daß auch in Ferrara Gelegenheit genug ist, tapfere Taten mitzuerleben und Ehre zu gewinnen. Er erinnert an das glänzende Turnier, das er kurz nach seiner Ankunft in Ferrara mitangeschaut hat. Diese Erinnerung weckt in der Prinzessin das Gedenken an die trübe Zeit ihres Krankenlagers; sie habe nichts von den herrlichen Festen gesehen, sie habe gelitten und geduldet, bis endlich die Krankheit gewichen. Da, als sie zum erstenmal gestützt auf ihre Frauen das Krankenzimmer verlassen wollte, sei ihre Schwester Lucretia gekommen und habe ihr Tasso vorgestellt. Diese Begegnung, unter diesen Umständen, hat sich ihr unauslöschlich eingeprägt; aus jener Zeit stammt die herzliche Zuneigung der beiden:

> Du warst der erste, der im neuen Leben
> Mir neu und unbekannt entgegentrat.
> Da hofft ich viel für dich und mich; auch hat
> Uns bis hierher die Hoffnung nicht betrogen.

Während sich aber die Prinzessin bei Schilderung dieses Momentes eine stille Zurückhaltung auferlegt, schildert Tasso ihn im überwogenden Gefühl dichterischer Begeisterung. Sein ganzes Wesen sei seit jener Begegnung umgewandelt worden; „von jedem falschen Triebe mit einem Blick in Deinem Blick geheilt", habe er durch sie erst sich selbst gefunden. Es ist ein verhülltes, aber nicht mißzuverstehendes Geständnis seiner Liebe. Aber die Prinzessin bricht dieser Deutung für ihre Person die Spitze ab, indem sie den Weggang der Schwester und die dadurch in ihrem Geistesbunde entstandene Lücke beklagt. Das gibt wieder dem Dichter Anlaß zu schmerzlicher Klage darüber, daß er ihr so wenig sein könne, trotz all seines guten Willens, daß er mit den besten Absichten sie durch sein Ungeschick mehr betrübt als erfreut habe. In seiner Wendung erkennt die Prinzessin seinen guten Willen an, ohne doch seine Schwäche zu übersehen. Sie schiebt alle Schuld auf Tassos schon vom Herzog I, 2 gerügte Unfähigkeit, sich den anderen Menschen anzupassen:

> Anstatt, daß meine Schwester
> Mit jedem, wie er sei, zu leben weiß,
> So kannst du selbst nach vielen Jahren kaum
> In einen Freund dich finden.

Sie setzt am ganz richtigen Punkte ein, indem sie ihm rät, sich einen Freund zu suchen, dem er sich rückhaltlos anvertrauen könne. Als solchen schlägt sie ihm zunächst ihren Bruder vor, aber den lehnt Tasso wegen seiner hohen Stellung ab („Er ist mein Fürst, und so ist er mein Herr usw."). Dann empfiehlt sie ihm Antonio. Diesen erkennt Tasso als praktischen nützlichen Mann an, aber er sei sein volles Gegenteil: Antonio besitze alles, was ihm, dem Dichter, fehle, dafür fehle ihm aber die Anmut, beziehungsweise die rechte Rücksichtnahme und ohne diese sei eine herzliche Freundschaft unmöglich. Trotz dieses Einwandes beharrt jedoch die Prinzessin auf ihrem Wunsch, daß beide Freunde werden möchten. Dem Antonio lasse sich vertrauen, und das sei für die Freundschaft die Hauptsache; Antonio sei ganz dazu geschaffen, Tassos Freund zu sein, und sie hoffe diesen Bund zu stiften. Tasso möge nur nicht widerstreben, wie er es gewöhnlich tue und eben gegenüber der Gräfin getan habe, die ihm so gern habe näher treten wollen. Tassos Entschuldigung, daß ihm die Freundschaft der Gräfin zu aufdringlich, zu absichtsvoll erschienen sei, beantwortet die Prinzessin mit ernstem Tadel. Auf diese Weise, wenn Tasso sich immer an irgendeiner Charaktereigentümlichkeit des anderen stoße, werde er nie Gesellschaft finden; er werde sich immer mehr von den Menschen zurückziehen auf sein Phantasieleben und sich zu seinem Schaden in dieses einspinnen, indem er „die goldne Zeit, die ihm von außen mangelt", in seinem Innern wiederherzustellen strebe. Aber Tasso hört aus dem Tadel der Prinzessin nur das Wort „die goldne Zeit", — ein indirektes Zugeständnis übrigens, wie recht die Prinzessin bereits mit ihrer Befürchtung hat — und ohne die übrigen Vorwürfe zu widerlegen, malt er sofort mit dichterischem Schwunge die goldene Zeit, wie sie vor seinen trunkenen Blicken steht, als eine Zeit der unbeschränkten Freuden und Genüsse

mit dem Wahlspruch: Erlaubt ist, was gefällt. Auch hier korrigiert ihn die Prinzessin wieder, bestimmt, obschon behutsam, und sucht ihn sacht zur Wirklichkeit zurückzuführen. Ihr klarer Blick hat längst erkannt, daß die goldene Zeit, wie sie der Dichter geschildert hat, nichts Wirkliches, sondern eben nur ein dichterisches Phantasiegebilde ist, und sie stellt diesem erträumten Paradies ein gesellschaftliches Ideal gegenüber, das sehr wohl realisierbar ist und in dem auch ihr Verhältnis zu Tasso, wie sie es auffaßt, inbegriffen ist: die Freundschaft verwandter Herzen, die die schöne Welt gemeinsam genießen, soweit es die Schranken der Sitte zulassen:

> Noch treffen sich verwandte Herzen an
> Und teilen den Genuß der schönen Welt;
> Nur in dem Wahlspruch ändert sich, mein Freund,
> Ein einzig Wort: erlaubt ist, was sich ziemt.

Diesem Ideal stimmt Tasso freilich nur zögernd bei. Seine Bedenken richten sich vor allem gegen den Begriff des Ziemlichen, den jeder anders, der Starke, der Kluge immer nur nach seinem eigenen Vorteil fasse. Da verweist ihn die Prinzessin an die edlen Frauen, als die Hüterinnen der Sitte und Sittlichkeit: „Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.“ Mit steigender Lebhaftigkeit schildert sie die Not und Sehnsucht des weiblichen Herzens; die Liebe der Frauen ist ihr vor allem etwas Seelisches, denn sie endet nicht mit Jugend und Schönheit, und die Männer sollten lernen, diese seelischen Güter höher zu werten, als die körperliche Schönheit, die sie doch zumeist allein verehren:

> Wenns Männer gäbe, die erkennen möchten,
> Welch einen Schatz von Treu und Liebe
> Der Busen einer Frau bewahren kann. . .
> Wenn euer Blick, der sonst durchdringend ist,
> Auch durch den Schleier dringen könnte, den
> Uns Alter oder Krankheit überwirft,
> Dann wär uns wohl ein schöner Tag erschienen,
> Dann feierten wir unsre goldne Zeit.

Wie die lange Rede der Prinzessin äußerlich wieder zu dem Thema von der goldenen Zeit zurückkehrt, so sind ihre Worte auch ihrem tieferen Sinne nach nur eine weitere Ausführung des vorher aufgestellten Ideals von der Freundschaft nahverwandter Seelen unter dem Schutz der Sitte. Die kränkelnde und alternde Prinzessin denkt bei dieser Rede speziell an sich und ihren jungen Freund. Aber Tasso versteht sie viel allgemeiner. Er hört nur das Bangen des weiblichen Herzens um die veränderliche Neigung des Mannes und glaubt, die Prinzessin trage sich mit Heiratsplänen; er sieht in den Worten der Prinzessin eine Anspielung auf die bevorstehende Vermählung mit einem Fürsten. Von dieser Sorge befreit ihn die Prinzessin mit wenigen Worten; sie gesteht frei, daß sie sich hier am wohlsten fühle und hier zu bleiben gedenke, aber sie knüpft daran noch einmal die Mahnung an ihn, das glückliche Zusammenleben nicht zu stören, sondern durch Eintracht mit den anderen zu fördern. In überschwenglichem Enthusiasmus erklärt

Tasso seine Bereitwilligkeit, indem er sie als seine Göttin feiert, der er das höchste und reinste Glück danke. Die Prinzessin nimmt diese Huldigung sichtlich erfreut entgegen, das bestätigt ihr feines Lob seiner Dichtung und der Art, wie er darin das weibliche Geschlecht aufgefaßt und verherrlicht habe. Darauf beeilt sich wieder Tasso, ihr zu versichern, daß er alles, was hiervon in seinem Liede wiederklinge, nur ihr verdanke, dem Urbilde jeder Tugend, jeder Schöne; seine dichterischen Frauengestalten seien nicht Schatten, sondern Nachbildungen von ihr, so habe er „das Geheimnis einer edlen Liebe dem holden Lied bescheiden anvertraut". Unter dem Eindruck dieses leichtverhüllten Liebesgeständnisses läßt sich auch die Prinzessin zur Andeutung eines solchen hinreißen. Indem sie direkt an das im Liede verborgene „Geheimnis einer edlen Liebe" anknüpft, deutet sie an, daß sie die Gefühle des Dichters versteht und erwidert. Nachdem sie in dieser Szene so ausführlich ihre Auffassung von der Liebe als einer Seelenfreundschaft vor Tasso dargetan hat, durfte sie glauben, in dem Dichter mit dieser Andeutung ihrer Gefühle keine übertriebenen Hoffnungen zu wecken. Tasso ist natürlich von dem Geständnis aufs tiefste erschüttert und hingerissen, so daß die Prinzessin, seine Heftigkeit dämpfend, ihn zur Mäßigung mahnen muß. Noch einmal erinnert sie ihn, daß die tugendhafte Liebe, wie sie ihr vor Augen steht, als etwas Seelisches unzertrennlich ist vom Entbehren, d. h. vom Verzicht auf sinnliche Freuden; dann überläßt sie ihn dem eigenen Nachdenken (1. Auftritt).

Zunächst ist Tasso von dem soeben Gehörten und Erlebten noch völlig betäubt. In einer Reihe von Fragen sucht er sich zu klarem Denken zu sammeln, aber es gelingt ihm nur unvollständig; das Glück, das „über alle Träume" ist, macht ihn trunken. Er vergegenwärtigt sich die letzte Mahnung der Geliebten: „Ich soll entbehren, soll mich mäßig zeigen, und so verdienen, daß Du mir vertraust", er erkennt auch die Berechtigung dieser Mahnung an, aber er denkt nicht im entferntesten darüber nach, wie sie denn nun zu verwirklichen wäre, und bald hat er sie im Überschwang der Gefühle ganz vergessen. Er ist ganz erfüllt von dem einen Gedanken, ihr treu ergeben zu sein, „ihr bin ich, bildend soll sie mich besitzen"; aber in seiner regen Phantasie malt er sich die verschiedensten Arten aus, wie er ihr dienen könnte. Nicht nur als Dichter möchte er ihr huldigen, sondern auch als Maler, am liebsten aber möchte er sie durch irgend eine große, in ihrem Auftrag vollführte Heldentat verherrlichen. Ja, er bedauert fast, daß er sich ihre Liebe nicht erst durch große Taten habe verdienen dürfen, um sich schließlich doch wieder an dem ihm unverdient gewordenen Geschenk zu freuen (2. Auftritt).

In dieser Glücksstimmung begegnet Tasso dem Antonio, und sofort fällt ihm die Mahnung der Prinzessin ein. Ohne der gehässigen Worte zu gedenken, die Antonio bei der letzten Begegnung gegen ihn gebraucht hat und die ihn zur Vorsicht hätten mahnen müssen, geht er auf Antonio zu und bietet ihm, allein von dem Wunsch beseelt, der Prinzessin gefällig zu sein, stürmisch „Herz und Hand". Antonio, völlig überrascht, weicht kühl

aus und sucht zunächst Zeit zur Überlegung zu gewinnen. Schon scheint es, als wenn Tasso, durch diese kühle Aufnahme seines Anerbietens zur Besinnung gebracht, von weiteren Schritten abstünde und sich damit tröstete, daß „Zeit und Bekanntschaft" schließlich das ihre tun würden. Aber es kommt anders. Offenbar durch den spöttisch überlegenen Ton beirrt, mit dem ihn Antonio als den um vieles jüngeren behandelt, versucht es Tasso ihn durch nachdrückliche Betonung seiner persönlichen Wertschätzung und Verehrung umzustimmen. Indem er selbst seine Jugend und Unerfahrenheit betont, wirbt er um die Freundschaft des älteren Mannes, der ihn, „den Raschen, Unerfahrnen, zum mäßigen Gebrauch des Lebens" einweihen soll. Auch diesmal weicht Antonio wieder vorsichtig aus, indem er ihn auf später vertröstet („in einem Augenblicke forderst Du, was wohlbedächtig nur die Zeit gewährt"). Immerhin ist es doch ein kleines Zugeständnis, was Antonio macht, und durch diese halbe Zusage fühlt sich der leicht erregte Dichter so ermutigt und seiner Sache sicher, daß er sofort im Namen der Tugend und im Namen der Fürstin zum drittenmal in Antonio dringt, auf der Stelle sein Freund zu werden. Durch diese Zudringlichkeit gereizt, antwortet Antonio wesentlich schärfer, ohne natürlich seinen Standpunkt irgendwie zu verändern, und beleidigt den Dichter, indem er hämisch seine Erfolge, vor allem den Lorbeerkranz, den der Dichter noch auf dem Haupte trägt, kritisiert. Aus diesen Worten hört Tasso mit Recht den Neid heraus, die Quelle, aus der alle Abneigung Antonios gegen den Dichter entspringt, und er sieht das Aussichtslose seiner Versuche ein. Zugleich aber empört sich sein Herz gegen die Gehässigkeit, mit der Antonio die fürstliche Gunstbezeigung zu verkleinern sucht:

> Die Krone, der mein Fürst mich würdig achtete,
> Die meiner Fürstin Hand für mich gewunden,
> Soll keiner mir bezweifeln und begrinsen.

Männlich und edel, aber in wachsender Erregung wehrt er sich gegenüber den immer schärferen beleidigenden Worten des Staatssekretärs, der seine Ruhe nicht verliert, bis schließlich Tasso zornerfüllt den Gegner vor die Waffe fordert. Aber kühl lehnt Antonio unter Hinweis auf den Ort, wo sie sich befinden, die Forderung ab. Da zieht Tasso, aufs äußerste gereizt und unfähig, sich länger zu beherrschen, den Degen und sucht, wie vorher mit Gewalt die Freundschaft, so jetzt die Austragung der Feindschaft auf der Stelle zu erzwingen (3. Auftritt).

In diesem Augenblicke erscheint der Herzog und sieht noch, wie der wütende Tasso mit der Waffe auf den Gegner eindringt. Erstaunt stellt er die beiden zur Rede. Während Tasso in leidenschaftlich sprudelnder Erregung alle Schuld auf den Staatssekretär schiebt, der nicht geruht habe, bis er ihm „den reinsten Tropfen Bluts zu Galle wandelte", bewahrt Antonio, der sich ganz in der Gewalt hat, auch jetzt seine kühle Ruhe und setzt selbst in Gegenwart des Herzogs seine geringschätzige, beinahe verächtliche Behandlung des Dichters fort, bis endlich der Herzog selbst ihn durch einen war-

nenden Zuruf („Antonio!") zum Anschlagen eines anderen Tones mahnt. Die Frage, wer den Streit begonnen und verschuldet habe, schiebt der kluge Staatssekretär zunächst überhaupt beiseite und klagt Tasso des Hausfriedensbruches an, da jeder Zwist in den herzoglichen Gemächern bei schwerer Strafe verboten sei. Obschon der Herzog Antonio recht geben muß, nimmt Tasso diese Anklage nicht schwer; er bittet den Herzog um Verzeihung und glaubt sein Vergehen, wenn es überhaupt ein Vergehen sei, durch die gehässige und planmäßige Reizung, die er erfahren, genügend entschuldigt. Aber so leichten Kaufes will Antonio den Gegner nicht entkommen lassen. Eindringlich legt er dem Fürsten die Notwendigkeit dar, warum seine Vorfahren auf ein derartiges Vergehen so schwere Strafen gesetzt hätten („Verbannung, Kerker, Tod ergriff den Schuldigen"), er schildert die Affekthandlung Tassos in den schwärzesten Farben („wir sehen in das Gebiet der Sitten rohe Wut im Taumel wiederkehren") und mahnt den Fürsten zu strenger Bestrafung, in der Hoffnung, sich so von dem lästigen Rivalen zu befreien. Aber der Fürst hat bereits unparteiisch Recht und Unrecht abgewogen; er sieht die Schuld auf beiden Seiten, und in dem Bestreben, sich die beiden geschätzten Männer zu erhalten, sucht er die leidige Angelegenheit so rasch wie möglich aus der Welt zu schaffen. Antonio soll dem Dichter für die Beleidigung Genugtuung geben, aber die Art dieser Genugtuung möchte der Herzog selbst bestimmen; Tasso soll wegen der Gesetzesverletzung auf unbestimmte, aber sicherlich nur sehr kurze Zeit Stubenarrest erhalten. Obwohl diese letzte Strafe offenbar nur als reine Formsache gedacht ist und nichts Ehrverletzendes enthält, empfindet sie der überschwängliche Dichter doch als höchst kränkend. Er sieht nur die Strafe, nicht die Art und fühlt sich vor seinem Feinde gedemütigt. In bitterem Schmerze entäußert er sich erst des Degens, des Symbols der Ritterlichkeit, darauf unter Tränen des Lorbeerkranzes und entfernt sich, aus allen Himmeln gestürzt durch die vermeintliche Ungnade des Fürsten (4. Auftritt).

Befremdet hat der Herzog die bei aller Leidenschaft doch ehrerbietige Schmerzensäußerung Tassos mit angehört; ergriffen von der Heftigkeit dieses Schmerzes sieht er dem Abgehenden nach. Eine derartige Wirkung seiner leichten Strafe hatte er weder erwartet noch gewünscht. Daher weist er auch die überlegene Kritik, mit der Antonio die Empfindlichkeit des Abgegangenen tadelt, kurz zurück und forscht nach der ersten Ursache des Streites. Der kluge Antonio vermeidet auch jetzt eine genaue Auskunft und behilft sich mit allgemeinen Angaben, die das Ganze in einem sehr harmlosen Lichte erscheinen lassen und sowohl ihn selbst wie Tasso entlasten. Indessen läßt sich der Herzog daran genügen; auf wessen Seite die Hauptschuld liegt, darüber ist er sich offenbar längst im klaren, und Antonios vorsichtige Auskunft hat nur seine Meinung bestätigt. Offen, wenn schon in höfisch feiner Form, spricht er dem Staatssekretär seine Mißbilligung wegen seines Verhaltens aus und befiehlt ihm zur Strafe das angerichtete Unheil wieder gutzumachen Er will Frieden haben unter seinen Dienern, solange er möglich ist. Darum verwirft er die blutige Austragung des Streites mit der Waffe.

Zunächst soll die Gräfin den erregten Dichter beruhigen und dann Antonio ihm im Namen des Herzogs die Freiheit wiedergeben. Aber der Herzog begnügt sich nicht mit dieser äußerlichen Beilegung. Wenn ein erträgliches Verhältnis auf die Dauer geschaffen werden soll, so muß auch eine innere Annäherung zwischen den beiden Rivalen stattfinden. Darum trägt der Herzog dem Staatssekretär ausdrücklich auf, Tassos Vertrauen und Freundschaft zu gewinnen. So sorgt der Herzog in ebenso vornehmer wie väterlicher Weise für den Dichter. Vor dieser nachdrücklichen Willensäußerung seines Herrn beugt sich auch Antonio. Er bekennt seine Schuld und nimmt die übertragene, ihm sicherlich nicht leichte und angenehme Sendung auf sich (5. Auftritt).

### b) Besondere Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.

#### 1. Auftritt.

Die Prinzessin und Tasso. Der Auftritt schließt sich ohne längere Pause unmittelbar an I, 4 an. Tasso ist sehr niedergeschlagen, weil ihm durch die letzte Szene sein Unwert als Dichter gegenüber den Männern der Tat stark ins Bewußtsein gerückt ist. Er möchte auch als Mensch und Held im Leben durch die Tat etwas gelten, seine Dichtung aber erscheint ihm nur wie das „Echo" der Tat, wie ein „Widerhall". Die Prinzessin hat das Bestreben ihn wieder aufzurichten. Zugleich leitet sie die Sorge, eine weitere Zuspitzung des Verhältnisses Tasso = Antonio zu verhüten. Sie erkennt ganz richtig, daß zwei so entgegengesetzte Männer wie Tasso und Antonio nicht gleichgültig nebeneinander hinleben können und entweder Freunde oder Feinde sein müssen. Indem sie die Freundschaft anzubahnen sucht, hofft sie zugleich im Sinne ihres Bruders und der von ihm I, 2 gegebenen Anregungen zu handeln.

Die Szene gibt wichtige Tatsachen aus der Vorgeschichte (Tassos erste Begegnung mit der Prinzessin), wird aber auch sehr bedeutsam für die spätere Handlung, denn sie enthält das gegenseitige Geständnis der beiden Liebenden. Tasso legt ein doppeltes Geständnis ab: V. 875 ff. und 1000 ff. Daß die Worte der Prinzessin V. 1110 ff. auch ein Liebesgeständnis enthalten, darüber sind sich wohl alle Erklärer, mit Ausnahme Franz Kerns (Goethes T. T., Beiträge zur Erklärung des Dramas), klar.

Die Szene beleuchtet ferner sehr scharf die beiden Hauptcharaktere der Dichtung: sie zeigt uns an Tasso einen wiederholten raschen Stimmungswechsel, „wie er, der über die Bekränzung eben noch Hochbeglückte, durch eine bloße Erzählung (Antonios) tief darniedergebeugt wird, wie leicht ihm das, was er besitzt, wertlos, das, was ihm fehlt, unschätzbar erscheint" (Bielschowsky). Besonders charakteristisch ist das Gespräch über das goldene Zeitalter. Hier offenbart sich der große innere Gegensatz zwischen Tasso und der Prinzessin. „Der Disput über die goldene Zeit hat für das Gefühl der Sprecher keine andere Bedeutung als zahlreiche ähnliche Dispute, wie sie in der Renaissance in Italien zwischen geistreichen Leuten üblich waren,

und wie ein solcher in Ferrara tatsächlich zwischen Tasso und Guarini im Gewande der Dichtung stattgefunden hat. Wir aber sehen mitten in dem schöngeistigen Redekampf eine Kluft sich aufreißen, die eine dauernde und wahrhaft innerliche Verbindung der Partner unmöglich macht" (ebenda). Tasso's Motto ist: Erlaubt ist was gefällt, „damit hat Goethe in der graziösesten Form neben der Überschwenglichkeit des Empfindens das zweite gefährliche Moment in Tassos Wesen zu Tage gefördert: das schrankenlose Begehren, den selbstherrlichen Subjektivismus des Genies" (ebenda). Ganz im Gegensatz dazu vertritt die Prinzessin von Anfang an die edle entsagungsfähige Selbstbeherrschung, „der Duldung stille Lehre".

## 2. Auftritt.

Monolog Tassos. Die bedeutsamste Aufdeckung seines ganzen Innenlebens, und somit ein wichtiger Beitrag zum Verständnis auch einzelner der früheren Stellen. Auf folgende Punkte vornehmlich wird zu achten sein: (a) Tasso teilt uns in klaren Worten mit, was zuvor „sein Vorsatz, sein kluger Wunsch" gewesen war, nämlich nicht eher im Geständnis seine Liebe zu offenbaren, als „bis er sich wert und werter ihr zu Füßen legen könne"; und zwar durch große Taten hofft er dieses zu erreichen. — (b) Nun ist das höchste Glück, dem er sich nahe träumte, schönste Wirklichkeit geworden, „ein Glück, das über alle Träume geht"; als ein unverdientes Geschenk hat er es empfangen, der Geliebten Vertrauen ihn schon für würdig erklärt, noch ehe er sich durch große Taten ihrer wert gemacht; sein heißer, bisher im Innersten verborgener Wunsch ist auf das köstlichste nicht nur erfüllt, sondern „belohnt" (ein Zeugnis seiner idealistisch überspannten Denkungsweise). In dem Rausche dieses höchsten Glückes setzt er sich über die Mahnung: „ich soll entbehren, soll mich mäßig zeigen und so verdienen, daß du mir vertraust", obwohl er sich dieselbe vergegenwärtigt, hinweg, hält vielmehr an seinem Ideal fest und will nachträglich dem höchsten Heldentum und höchstem Heldenruhm, d. h. der Heldengröße nachjagen in ihrem Dienst.

> O daß die edelste der Taten sich
> Hier sichtbar vor mich stellte, rings umgeben
> Von gräßlicher Gefahr! Ich dränge zu
> Und wagte gern das Leben, das ich nun
> Von ihren Händen habe — forderte
> Die besten Menschen mir zu Freunden auf,
> Unmögliches mit einer edlen Schar
> Nach ihrem Wink und Willen zu vollbringen.

Diese Heldengröße soll sich mit der Dichtergröße verbinden, beides aber mit dem anderen Gut seiner Liebe, welche dem Besitz jener anderen Güter Wert und Weihe gibt. Dieses seherische Schauen erreichter Ideale gleicht der Vision in I, 3. — (c) So betritt er „voll Mut und Ahnung, freudetrunken schwankend" diese neue Bahn. Zu den Freunden, im Bunde mit welchen er nach Heroenart großen Unternehmungen nachgehen will, wird

zuerst auch Antonio gehören müssen; so lag es auch im Wunsche der Geliebten. In dieser Stimmung idealistischer Überschwenglichkeit trifft ihn Antonio.

### 3. Auftritt.

Antonio und Tasso. Die Szene ist wieder höchst charakteristisch für Tassos, zwischen den Extremen sich bewegende Gemütsverfassung. Im Anfang Tassos dringendes dreimaliges Werben um die Freundschaft Antonios, zum Schluß eine Herausforderung desselben, ja ein Angriff auf Antonio zugleich mit der Erklärung vollen Hasses und höchster Verachtung für diesen, ein jäher Umschlag also innerhalb dieser Szene selbst, aber auch in ihrem Verhältnis zu der voraufgehenden. Mit seiner stürmischen Werbung um Antonios Freundschaft handelt Tasso durchaus unklug und übereilt. Er glaubt damit einen Wunsch der Prinzessin zu erfüllen; diese hatte aber die Freundschaft selbst anbahnen wollen und ihn nur gebeten, nicht zu widerstreben (II, 1):

> Ihr müßt verbunden sein! Ich schmeichle mir,
> Dies schöne Werk in kurzem zu vollbringen.
> Nur widerstehe nicht, wie du es pflegst.

Durch seine Heftigkeit zerstört er selbst das eigentliche Ideal der Heldengröße, das ihm vorschwebt, bei dem ersten Schritt auf dem Wege dahin und schädigt zugleich das andere Gut, das er in der Neigung der Fürstin besitzt. Denn wenn er sich wiederholt auf „der Fürstin Wort" beruft, welche sie zu Freunden wünsche, diese Freundschaft hoffe und wolle, so ist das nicht nur Taktlosigkeit und nicht nur ein unzeitiges Vorgreifen, sondern eine Art Vertrauensbruch; denn er gibt das zarteste Verhältnis stillsten Einvernehmens der Öffentlichkeit preis. In allem diesen liegt eine schwere Verschuldung Tassos; zugleich werden uns die tieferen, in seiner Natur liegenden Gründe dieser Schuld aufgedeckt: der Mangel an Weltklugheit, an richtigem Verständnis für die wirkliche Welt, an Menschenkenntnis. (Die letztere verrät sich durch nichts so sehr, als durch das von grober Selbsttäuschung eingegebene Wort gleich bei der ersten Begrüßung: „dich kenn' ich nun und deinen ganzen Wert.") Dabei zeigt sich allerdings Tasso durchaus nicht als unedel, so daß ihm unsere volle Sympathie bleibt, trotzdem ihn sein Gegner mit einer gewissen Berechtigung „unsittlich", d. h. hier soviel wie taktlos, ohne Verständnis und Rücksichtnahme gegenüber anderen, nennt. Dagegen erscheint Antonio, obwohl er formell und auch sachlich durchaus im Rechte ist, klein und niedrig, weil er sich von unedlen Motiven (Neid) leiten läßt.

### 4. Auftritt.

Alfonsos Dazwischenkunft. Neue Peripetie. Was Tasso von sich sagt, gilt von der ganzen Handlung: ihre dahineilende Bewegung wird durch des Fürsten Blick gebändigt. — Auf die Verschuldung Tassos, deren äußer-

liche Bedeutung Alfonso zusammenfassend charakterisiert als einen Bruch des Hausfriedens und ein Durchbrechen der Schranken höfischer Sitten und Gesetze, folgt eine Sühne: die Haft Tassos in mildester Form; es wird ihm der Degen abgefordert und aufgegeben, „auf dem Zimmer zu bleiben, von sich und mit sich selbst allein bewacht". Aber diese Sühne bedeutet für Tasso mehr, als die Außenstehenden zu ahnen vermögen: den jähesten Sturz aus der Höhe seiner Heldenträume, das kläglichste Ende seiner so stolz geplanten Heldenlaufbahn, die demütigendste Erniedrigung auf dem ersten Schritt zur Heldengröße, Vernichtung seiner Heldenehre, noch ehe sie erworben war; der Untergang aller seiner Ideale und Träume von einer Vereinigung der Dichtergröße mit Heldengröße und von dem, was diese Vereinigung für seine Liebe werden sollte, „das Grab seines Glückes und seiner Hoffnung". Wir verstehen nun, was dem Fürsten und Antonio nicht völlig verständlich sein kann, wie tief Tasso durch diese ihm auferlegte Szene erschüttert wird, und wie er dazu kommt, zu dem Degen den Kranz hinzuzufügen, den er soeben noch als ein heiliges, als das höchste Gut erachtet hatte und gegen eine Welt zu verteidigen entschlossen gewesen war. Abermaliger Stimmungsumschlag Tassos.

Beachtenswert und hier besonders deutlich ist es, wie Goethe Sorge getragen hat, Tasso auch in seiner Sprache, in seinen Reden als Dichter zu charakterisieren. Während in Antonio der kluge Verstand waltet, wird Tasso ganz vom Gefühl beherrscht. Dementsprechend sind die Stellen, wo das Gefühl in ihm am stärksten aufwallt, fast lyrische Ergüsse geworden, die äußerlich ein monologartiges Ansehen haben. Tasso vergißt seine Umwelt, er spricht nur zu sich selbst in breiter, bilderreicher Sprache, so schon I, 3 (die sog. Vision) und wieder hier am Ende: „Gehorchen ist mein Los, und nicht zu denken!" usw. Er redet wie ein Verzückter. Die Wirkung auf die Zuhörer (Antonio — Herzog) ist sehr verschieden, wie die folgende Szene zeigt. Der Herzog ist von dem Gefühlsausbruch ergriffen, der kühle Antonio bewahrt seine ironische Überlegenheit („Wo schwärmt der Knabe hin?").

### 5. Auftritt.

Der Herzog und Antonio. Die kurze Szene ist ein kleines Kabinettstück aus dem Hofleben. Auch hier ein völliger Umschlag innerhalb der Szene; wie in II, 3 bei Tasso aus Gefühlsmotiven, so hier bei Antonio aus Klugheitsgründen. Zunächst ist noch Antonio der überlegene, aber mehr und mehr mit bewundernswerter Klugheit und Gewandtheit weiß er seine dem Dichter mißgünstigen Gefühle zu unterdrücken, als er den festen Willen seines Herrn erkennt. In seinen Einleitungsworten ist besonders die Betonung von Tassos Jugend („Knabe", „Jüngling") auffällig; er sucht Tasso als unreif hinzustellen. Dann bietet er, schon den Rückzug einleitend, den Zweikampf an, im Grunde ein starker Widerspruch zu seiner letzten Äußerung, denn der Zweikampf ist eine Sache von Männern. Als ihm dann der Herzog sein Mißfallen fein, aber deutlich ausspricht und ihn an die Pflicht erinnert, die er als der Ältere und Besonnenere gegenüber dem

Jüngeren gehabt hätte, unterwirft er sich bedingungslos und nimmt die Schuld auf sich, indem er zugleich mit seinem Bekenntnis in feiner Schmeichelei sich aufs neue die Gunst seines Herrn sichert.

### c) Rückblick auf den ganzen Aufzug.

Die Auftritte zerfallen in drei Gruppen:

A) 1. u. 2. Auftritt. Die Liebesszenen. Tasso erhält von der Prinzessin eine zarte Versicherung ihrer Zuneigung und wird dadurch auf den Gipfel des Glückes gebracht. Erneute Steigerung gegenüber I, 3 (der Dichterkrönung).

B) 3. u. 4. Auftritt. Konflikt Tassos mit Antonio und seine Bestrafung wegen eines Verstoßes gegen die Hofordnung. Selbstdemütigung des Dichters.

C) 5. Auftritt. Versuch des Herzogs, den Konflikt zwischen seinen beiden Hofleuten gütlich beizulegen.

Die Höhe in der Handlung des Aufzuges ist II, 4, Gegenstück zu der Höhe des 1. Aufzuges I, 3. Entwicklung von kühnster Hoffnung zu schmerzlichster Entsagung; aber diese Entsagung ist noch nicht die einer rechten Selbsterkenntnis des Dichters und keine freiwillige nach dem Wunsch der Prinzessin, sondern eine unfreiwillig herbeigeführte. So ernst und feierlich sie daher auch von Tasso aufgefaßt wird, so sind wir doch überzeugt, daß dieser jähe Sturz für Tasso keine allzu schweren Folgen haben wird, um so mehr, als wir aus den Worten des Herzogs in II, 5 bereits einen Umschwung zu Tassos Gunsten deutlich erkennen. Wir erwarten also von der nachfolgenden Handlung, daß der im 1. Aufzug vorbereitete, im 2. zur Tat gewordene Konflikt des Dichters mit Antonio, entsprechend dem Wunsch des Herzogs und unter Beihilfe der dem Dichter so überaus geneigten Prinzessin, sich gütlich beilegen lassen wird.

## 3. Aufzug.

### a) Die Handlung.

In großer Aufregung wartet die Prinzessin auf die Rückkehr ihrer Freundin. Offenbar hat die Nachricht von dem Konflikt zwischen Tasso und Antonio wie ein Lauffeuer den Palast durcheilt, so hat auch die Prinzessin davon gehört und nun die Gräfin ausgeschickt, damit sie sich erkundige und Näheres über den Vorfall zu erfahren suche (1. Auftritt).

Die Gräfin kehrt jedoch ohne rechten Erfolg zurück; sie hat nichts wesentlich Neues erfahren. Die Damen wissen nur, daß Tasso gegen Antonio den Degen gezogen, daß der Herzog dazugekommen und daß Tasso mit Zimmerhaft bestraft ist, während Antonio frei, also ungestraft umhergeht; sie kennen also nur das Tatsächliche. Ihre Vermutungen ergehen sich zunächst über die Ursache des Streites. Auch hier treffen sie das Richtige mit der Annahme, daß Antonio, der schon bei der ersten Begegnung (I, 4) sich so brüsk gegen Tasso benommen hat, den Dichter herausgefordert habe. Zugleich erwacht in der Prinzessin das Schuldbewußtsein, daß auch sie durch

ihr Verhalten in II, 1 den Konflikt der beiden Männer mit veranlaßt habe. Sie erinnert sich, noch immer beseligt und innerlich tief beglückt, der Hingabe, mit der sich Tasso ihrem Dienst geweiht hat, und ahnt die Beweggründe Tassos, wie er, ihr zu Gefallen und um ihren Wunsch zu erfüllen, die Freundschaft Antonios gesucht hat. Durch den unglücklichen Ausgang belehrt, verwirft sie zunächst überhaupt ihre ganze Versöhnungsaktion:

> Sieh das Äußere nur,
> Von beiden an . . . es widerstrebt sich alles,
> Sie können ewig keine Liebe wechseln.

Schließlich aber erkennt sie doch sehr richtig ihren Fehler darin, daß sie sich zuerst mit ihrem Wunsche an den heißblütigen Jüngling und nicht an Antonio gewandt habe. Die Gräfin hört diese Selbstanklagen teilnahmvoll, aber ohne sie zu unterbrechen, mit an. Erst als die Prinzessin sich den möglichen Folgen des Zwistes zuwendet und die Freundin um Rat bittet, was man nun am besten tue, entwickelt die Gräfin ausführlich ihre Meinung. Sie knüpft an den von der Prinzessin betonten Gegensatz in der Natur der beiden Männer an:

> Zwei Männer sind's, ich hab' es lang' gefühlt,
> Die darum Feinde sind, weil die Natur
> Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte.

Daraus zieht sie den ganz richtigen Schluß, daß die beiden am besten täten, als Freunde sich zu verbinden, aber sie befürchtet, das sei nach diesem Streit unmöglich, und darum rät sie, die beiden zu trennen und den Tasso zu ihr nach Florenz zu senden, damit sie dort auf ihn einwirke, während die Prinzessin hier entsprechend auf Antonio einwirken solle. Die Prinzessin erkennt sofort das Egoistische an dem Vorschlag der Gräfin, aber sie setzt ihm zuerst nur den eigenen Egoismus entgegen. Leidenschaftlich lehnt sie sich zuerst gegen den ihr zugemuteten Verlust des Freundes auf, aber alle ihre Einwände weiß die Gräfin rasch zu widerlegen, da sie nicht der Überlegung, sondern nur dem Gefühle entspringen, und mit einer Nachgiebigkeit, die überrascht, findet sich schließlich die Prinzessin in die Verbannung des Freundes. Zunächst stellt sie die Bedingung, daß die Entfernung nur vorübergehend sei („wenn er sich nicht auf lange Zeit entfernt"), und gleichzeitig ergreift sie mit Begier die Gelegenheit, die ihr sich dabei bietet, dem Freunde durch materielle Unterstützung und Sorge für sein leibliches Wohl ihre Liebe zu beweisen. Die Unterstützung anderer für ihn zu erbitten, lehnt sie ab; ein energisch planmäßiges Einwirken auf andere liegt ihrer passiven Natur nicht. Aber sie ist bereit, das ihr soeben zugefallene mütterliche Erbteil für den Geliebten zu verwenden. Ebenso verspricht die Gräfin, für Tasso zu sorgen, die materielle Zukunft des Dichters erscheint sicher gestellt, und wehmütig willigt die Prinzessin, sich mühsam den Entschluß abringend, in die Entfernung des Geliebten. Von Jugend auf sei sie an Entsagung gewöhnt und daher halb auf den Verlust ihres Glückes gefaßt gewesen. Warum solle sie es auch besser haben als ihre Angehörigen? Keines, weder

ihr Bruder, noch ihre Schwester, noch ihre Mutter könne im vollsten Sinne als glücklich bezeichnet werden. Ihr eigenes Los freilich sei durch ihre Krankheit besonders schwer gewesen. Schon in frühester Jugend habe sie entbehren lernen müssen; in ihr Zimmer gebannt, sei sie von der Gesellschaft fröhlicher Menschen ausgeschlossen gewesen. Schließlich habe ihr der Arzt auch ihre letzte Freude, die ihr in ihrer Einsamkeit das Leiden versüßt hätte, die Freude des Singens, aus Gesundheitsrücksichten verboten. Demgegenüber erinnert die Gräfin daran, daß dieser traurige Zustand doch jetzt überwunden sei; die Prinzessin sei gesund und lebensfroh geworden und habe viele Freunde gefunden. Die Prinzessin gesteht das zu, aber sie gibt zu verstehen, daß diese glückliche Veränderung durch ihre Liebe zu Tasso verursacht sei, und ermuntert durch den Zuspruch der Freundin, enthüllt sie allmählich die ganze Tiefe und Stärke des Gefühls, das sie zu dem Dichter hinzieht. Dies Gefühl hat sich sofort bei der ersten Begegnung, als der Dichter ihr, der eben Genesenen, zugeführt wurde (vgl. II, 1), geregt. Es ist in ihr so mächtig geworden, daß sie sich fast davor fürchtet, und es scheint beinahe, als ob sie namentlich deswegen in die Entfernung Tassos willige, weil ihr vor der Stärke dieses Gefühls bange geworden ist. Traurig malt sie sich ihre einsame Zukunft in Erinnerung an die schönen, gemeinsam verlebten Stunden, und unwillkürlich wird daraus eine Schilderung ihrer eigenen glühenden Liebessehnsucht nach dem Dichter: Tasso erfüllt ihre Träume, wie er ihre Seele im Wachen ausschließlich beschäftigt. Darum weist sie auch den Trost der Gräfin zurück, daß die Zukunft ihr neue Freude, neues Glück bringen werde. Freimütig bekennt sie, nachdem sie sich zu schmerzlichster Entsagung durchgerungen, ihre Liebe zu dem Dichter als ihr größtes seelisches Erlebnis:

> Ich mußt ihn ehren, darum liebt ich ihn,
> Ich mußt ihn lieben, weil mit ihm mein Leben
> Zum Leben ward, wie ich es nie gekannt.

Der Umgang mit dem Dichter war das höchste Glück, das sie bisher genossen, er war „ein reines, wahres Gut“, für das es keinen Ersatz gibt, und schmerzlich resignierend bescheidet sie sich mit der Unbeständigkeit alles menschlichen Glückes (2. Auftritt).

Angesichts dieses tiefen Schmerzes der Abgehenden erwacht in der Gräfin das Mitleid, und indem sie sich selbst nach dem Abgang der Prinzessin in einem Selbstgespräch Rechenschaft über ihre Absichten gibt, gestattet sie uns einen vollen Einblick in ihr Inneres. Zu Anfang braucht sie dabei die Frageform, sie forscht gleichsam sich selbst aus. Zwar läßt sie die einzelnen Fragen zunächst unbeantwortet, aber jede Frage ist doch gewissermaßen eine Anklage gegen sich selbst: ob sie mit ihrem Rate redlich gehandelt habe? ob es wirklich nötig sei, daß Tasso sich entferne? ob sie damit nicht Tasso ganz für sich allein gewinnen wolle? und warum gewinnen? aus Liebe? oder warum sonst? Erst diese letzte Frage beantwortet sie, und an diese Antwort schließt sich eine allgemeine Rechtfertigung

ihres Verhaltens und damit eine indirekte Beantwortung auch der vorausgehenden Fragen.

> Wie reizend ist's, in seinem schönen Geiste
> Sich selber zu bespiegeln! Wird ein Glück
> Nicht doppelt groß und herrlich, wenn sein Lied
> Uns wie auf Himmelswolken trägt und hebt?
> Dann bist du erst beneidenswert! Du bist,
> Du hast das nicht allein, was viele wünschen;
> Es weiß, es kennt auch jeder, was du hast!

Eitelkeit und Ehrgeiz sind die Triebfedern ihres Handelns, darum sucht sie Tasso zu gewinnen; dieser Wunsch ist so stark in ihr, daß er auch das eben erst aufgetauchte Mitleid mit der unglücklichen Prinzessin rasch wieder in den Hintergrund drängt: „Du mußt ihn haben, und ihr nimmst du nichts." Die Prinzessin verliere nichts, da sie doch nur platonisch liebe, so tröstet sie sich, überhört also absichtlich die tiefen Herzenstöne, die aus dem Geständnis der Prinzessin in dem letzten Auftritt herausklangen. Daß sie aber selbst dieser sophistischen Beschönigung ihres Tuns nicht ganz traut, zeigt der Umstand, daß sie noch zu einer anderen, allerdings auch sehr egoistischen Entschuldigung greift: sie entziehe der Prinzessin den Freund ja nur vorübergehend, sie werde ihn ihr später wiederbringen. Damit hat sie die Gewissensbedenken, die sich gegen die eigene Handlungsweise erhoben, eingeschläfert, und als Antonio erscheint, ist sie entschlossen, auch diesen „rauhen" Freund, wenn möglich, gefügig zu machen (3. Auftritt).

Die Gräfin eröffnet das Gespräch sofort mit Vorwürfen wegen der Störung, die er durch sein schroffes Auftreten hier im Freundeskreise angerichtet habe. Dadurch zwingt sie den Staatsmann sich zu verteidigen und die Gründe seiner Handlungsweise darzulegen. Er entschuldigt sich damit, daß er in Rom sich habe zu lange verstellen müssen vor den fremden Menschen, nun habe er sich zu Hause vor den Freunden zu sehr gehen lassen. Wennschon er offen zugiebt, nicht genügend Selbstbeherrschung geübt zu haben, so verschweigt er zu seiner Rechtfertigung doch auch die tieferen Gründe nicht, aus denen sein Verhalten entsprang, seinen Neid. Er sieht in dem Dichter nur einen Müßiggänger und ist empört, daß dieser ihm die beiden höchsten irdischen Güter am Hofe von Ferrara vorweggenommen hat, den Ruhm und die Gunst der Frauen. Seine Worte zeigen deutlich, daß er auch jetzt noch, trotz II, 5, von dieser geringschätzig-neidischen Stimmung gegen Tasso beseelt ist. Mit dem Aufwande ihrer ganzen Beredsamkeit sucht die Gräfin ihn zu beruhigen und davon zu überzeugen, daß seine Befürchtungen übertrieben seien. Der Lorbeerkranz, den Tasso zum Lohne für seine Dichtung erhalten habe, sei nur ein Symbol, nichts Reales, Wirkliches, wie es ihm, dem Manne der Tat zukomme; die Gunst der Frauen aber wende sich Tasso darum besonders zu, weil sie bei ihm, dem unpraktischen und doch verwöhnten Dichter, immer etwas zu sorgen fänden. Hat schon Leonorens Deutung des Lorbeerkranzes ihn nur halb überzeugt, so erweckt ihre Beschreibung von Tassos liebenswürdigen Schwächen vollends

seine Erbitterung und seinen Spott. Er sieht in dem Verhalten Tassos nur Absicht und Berechnung; der Dichter sei klüger als man denke, erlaube sich, „den Knaben noch als Mann zu spielen", und spiele mit dem Herzen sowohl der Gräfin wie der Prinzessin:

> Er rühmt sich zweier Flammen! Knüpft und löst
> Den Knoten hin nnd wieder und gewinnt
> Mit solchen Künsten solche Herzen! Ist's
> Zu glauben?

Während die Gräfin in I, 1 gegenüber der Prinzessin die durchaus richtige Deutung für Tassos Doppelspiel gegeben hat, schlägt sie hier und zwar ganz im Einklang mit ihrem geheimen Plane, Tasso für sich zu gewinnen, einen anderen Weg ein: sie erklärt, wie gerade die Doppelzahl der Flammen beweise, daß das Verhältnis zwischen den Damen und dem Dichter nur ein freundschaftliches sei. Aber indem sie verführerisch kokett hinzusetzt, daß der liebenswürdige Tasso doch wohl auch der Frauen Liebe wert wäre, stachelt sie den mißgestimmten Antonio abermals gegen den Dichter auf. Zwar gibt sie zu, daß auch sie an Tasso zu tadeln fänden und seine Bildung noch nicht für abgeschlossen hielten, aber dadurch weist sie die Gedanken Antonios in die richtige Bahn. Er gibt eine Charakteristik des Menschen Tasso, die bei aller Einseitigkeit doch durchaus zutreffend ist und Tassos Hauptschwäche plastisch hervorhebt: seine Unfähigkeit, die Wirklichkeit zu verstehen und zu meistern, weil er immer im Banne seiner Ideenwelt steht; der Dichter glaubt auch in der realen Welt mit derselben Selbstherrlichkeit schalten zu können, wie in seiner Vorstellungswelt. „Er fordert das Unmögliche von sich, damit er es von anderen fordern dürfe", und durch den Mißerfolg gereizt, unfähig sich zu beherrschen, lästere er dann selbst den Fürsten und die Fürstin. Jetzt hält Leonore den Augenblick für gekommen, den Staatsmann für die von ihr betriebene Entfernung Tassos vom herzoglichen Hofe zu gewinnen. Vorsichtig und ohne auf Einzelheiten einzugehen, wirft sie den Gedanken hin, ob es nicht für Tasso und andere nützlich wäre, wenn sich der Dichter für kurze Zeit entfernte. Antonio überlegt. An sich wäre ihm nach all dem eben Gesagten sicher die Entfernung Tassos sehr willkommen, aber „eben jetzt ist nicht daran zu denken". Nach der Aussprache in II, 5 müßte sich Antonio auf die Ungnade des Herzogs gefaßt machen, wenn er sich an einer Intrige zur Entfernung des Dichters beteiligte. So lehnt er ab, indem er gönnerhaft überlegen dem eben noch bitter befehdeten Rivalen sogar seinen Rat und seine Nachsicht in Aussicht stellt, wenn er sich darum bemühe. Die Gräfin, der die Gründe dieses Verhaltens verborgen sind, kommt diese Wendung von leidenschaftlicher Erregtheit zu kühler Besonnenheit sehr überraschend, sie sieht Widerstände, auf die sie nicht gefaßt war. Da eröffnet ihr Antonio noch im Abgehen einen anderen Weg. Eingedenk der fürstlichen Mahnung in II, 5, aber ohne des Herzogs zu erwähnen, bittet er die Gräfin, sie möge den Dichter „mit zarter Lippe zu besänftigen suchen". Er werde dann nachfolgen und selbst zu ihm gehen, sobald er von ihr erfahren habe,

daß der Dichter ruhig sei. Sie müsse jedoch sofort sich aufmachen, da er noch diesen Abend mit dem Herzog zur Stadt zurückkehre (4. Auftritt).

Leonore, die ihre Bereitwilligkeit offenbar durch Gesten dem eilig sich Verabschiedenden ausgedrückt hat, ist sogleich entschlossen, diese Gelegenheit zu benutzen, um Tasso für ihren Plan zu gewinnen (5. Auftritt).

b) **Besondere Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.**

### 1. und 2. Auftritt.

Prinzessin und Gräfin. „Wie hat der Konflikt zwischen Antonio und Tasso auf die Prinzessin gewirkt? Das ist die Frage, die sich uns zunächst aufdrängt. Goethe beantwortet sie in den ersten beiden Szenen des 3. Aktes" (Bielschowsky). Aufklärungen über Antonios Verhalten in I, 3; sicher darauf gehen die Worte der Prinzessin: „Antonio erschien mir heute früh viel schroffer noch als je, in sich gezogener". Wahrscheinlich aber auch die Worte der Gräfin V. 1668 f. In den Worten der Prinzessin ist außerdem die Zeitangabe beachtenswert („heute früh"). Der zweite Teil des 2. Auftrittes, die Geständnisse der Prinzessin, ergänzt II, 1 und wirft auf das dortige Geständnis der Prinzessin (V. 1109 ff.) neues Licht.

Das Verhalten der Gräfin, vor allem ihr Rat, Tasso zu entfernen, ist von selbstischen Beweggründen diktiert und von Anfang an geschickt und klug eingerichtet. Wenn sie selbstlos dächte, so würde sie die Prinzessin in ihrem Wunsche, die beiden Männer einander näherzubringen, den sie selbst für durchaus richtig erklärt („wären sie zu ihrem Vorteil klug, so würden sie als Freunde sich verbinden"), unterstützen. Am sichersten aber zeigt sich ihre Voreingenommenheit und Absichtlichkeit (die ja schon Tasso II, 1 an ihr getadelt hatte) in der Festigkeit, mit der sie gegenüber den Einwänden der Prinzessin an ihrem Rate festhält und der willensschwachen Freundin die Entfernung und Abtretung des Geliebten gewissermaßen aufzwingt, noch ehe die beiden Damen Näheres über den Verlauf des ganzen Streites und die Anordnungen des Herzogs in der Sache erfahren haben.

Auffällig erscheint die rasche Nachgiebigkeit der Prinzessin. Sie erklärt sich aber aus ihrer passiven, jedem energischen Willen gegenüber versagenden Natur. Nach gewissen Äußerungen scheint es freilich, als ob noch andere Gründe, nur halb angedeutet, mitspielten, als ob die Prinzessin, deren Hauptstärke im Verzicht liegt, einen Verzicht für notwendig hielte, weil sie die Gefahren ahnt, die für sie wie für den Dichter aus ihrem immer leidenschaftlicher werdenden Verhältnis schließlich erwachsen müssen. Darauf deuten ihre Worte V. 1776 f: „Muß ich denn wieder diesen Schmerz als gut und heilsam preisen?"; vor allem aber das merkwürdige Geständnis V. 1840 ff., wo sie ihre Liebe zu dem Dichter einer Flamme vergleicht, die wohl herrlich nützen, aber auch, wenn sie ungehütet um sich frißt, elend machen könne:

„Ich bin geschwätzig und verberge besser
Auch selbst vor dir, wie schwach ich bin und krank.

Wenn auch die Gräfin in ihrer Antwort das Wort „krank" sehr allgemein faßt, so ist doch keine Frage, daß es die Prinzessin mit Beziehung auf ihre Liebe zu Tasso meint.

### 3. Auftritt.

Monolog der Gräfin. Die Gräfin gibt hier offen zu, daß sie Tasso „nicht mehr entbehren" kann, sie „muß ihn haben". Deutlicher kann sich die selbstsüchtige Freundin doch nicht aussprechen. Dabei handelt sie nicht aus Liebe zu dem Dichter, sondern lediglich aus Ehrgeiz und Eitelkeit, aus dem Verlangen nach dichterischer Huldigung und der dadurch gewährleisteten Unsterblichkeit. Laura, die unsterbliche Geliebte Petrarcas (vgl. oben S. 232), schwebt ihr als Ideal vor. So ist sie auch hier nur berechnende Egoistin. Das wird besonders auch dadurch deutlich, daß sie auf die Gefühle Tassos gar nicht weiter Rücksicht nimmt. Der „werte Mann" ist ihr nur ein Luxusartikel, wie er ihr, der mit allen Gütern sonst reich gesegneten, gerade noch fehlt. — Eine wesentlich günstigere Auffassung vom Charakter der Gräfin vertritt neben anderen Bielschowsky a. a. O. S. 454.

Ihre Worte am Ende (V. 1965 f.):

> Hier kommt der rauhe Freund;
> Wir wollen sehen, ob wir ihn zähmen können.

können natürlich nur den Sinn haben, daß sie den Staatsmann für ihren Plan gewinnen, d. h. ihn gefügig machen will.

### 4. Auftritt.

Gräfin und Antonio. In der Unterredung mit der Gräfin deckt Antonio offen seine wahre Gesinnung gegen Tasso auf; insofern ist diese Szene ebenso wichtig für das Verständnis von I, 4, wie für die späteren Akte (IV und V). Seine Abneigung gegen Tasso ist unverändert, aber er ist entsprechend dem Wunsch des Herzogs bereit, sich mit dem Rivalen zu versöhnen und den Versuch eines friedlichen Miteinanderlebens zu machen. Sein Verhalten in II, 5 beleuchten die Worte (V. 2171 f.):

> Das Alter muß doch einen Vorzug haben
> Daß, wenn es auch dem Irrtum nicht entgeht,
> Es doch sich auf der Stelle fassen kann.

Er erscheint darnach bei aller Animosität gegen den Dichter und bei aller höfischer Klugheit, wie sie bei ihm als Staatsmann selbstverständlich ist, doch nach diesem ganzen Auftreten als ein im Grunde ehrlicher Charakter. Das zeigt auch seine runde Absage an die Gräfin, als sie mit ihrem Vorschlage einer Entfernung Tassos versucherisch an ihn herantritt. Eine wesentlich ungünstigere Auffassung dieses Charakters vertritt Bielschowsky a. a. O. S. 477 ff.

Anders die Gräfin. Man hat es als ein Zeichen ihrer Harmlosigkeit ausgelegt, daß sie im ersten Teil der Unterredung, wie es Antonio selbst

ausdrückt (V. 2174), diesen mit dem Dichter versöhnen wolle; das widerstrebe ihrem Plane. In der Tat nimmt das Gespräch zunächst eine solche Wendung. Aber nach den Äußerungen im vorhergehenden Auftritt kann das unmöglich die wahre Absicht der Gräfin sein, das wäre ganz unvereinbar mit ihrer sonstigen Klugheit; es geschieht aber offenbar nur, um die wahre Absicht der Gräfin zu verdecken, um den klugen Staatsmann in Sicherheit zu wiegen und vor allem zu hören, wie er über diesen Punkt denkt. Wie wenig es ihr damit Ernst ist, zeigt auch die ganze Form dieses Versöhnungsversuches; sie begnügt sich, im Bilde zu sprechen und Antonio durch ein Gleichnis zu belehren. Als sie dann über Antonios Motive im klaren ist, als er ganz offen seine Eifersucht gegen den Dichter ausgesprochen hat, sucht sie zwar auch noch zunächst zum Schein, diese Eifersucht mit Gründen zu widerlegen, in Wahrheit aber stachelt sie durch ihre Schilderung, wie Tasso die Gunst der Frauen sich erobert, den Staatsmann erst recht gegen den Dichter auf, um nun bei passender Gelegenheit mit ihrem Vorschlage einer Entfernung Tassos herauszukommen. Sie könnte das schon nach V. 2115, wo sie den Wunsch der Damen, Tasso zu „bilden" sehr geschickt betont hat, wird aber durch Antonios ausführliche Darlegung von Tassos Schwäche noch einmal zurückgeworfen. Wie zuverlässig sie auf ein Gelingen gerechnet hat, zeigt am besten die große Enttäuschung, die sich am Ende in ihren Worten ausspricht, als Antonio sie im Stiche läßt. —

Einzelnes: V. 2095: „Er rühmt sich zweier Flammen" usw. Hier hat Goethe wörtlich einen Vorwurf verwertet, den tatsächlich schon ein zeitgenössischer Rivale (Guarini) gegen den historischen Tasso erhob. — V. 2174 ff. Die Bitte Antonios, die Gräfin möge ihn mit Tasso versöhnen. Antonio äußert diese Bitte ebenso eilig wie dringend. Das geht schon daraus hervor, daß er nicht einmal eine ausdrückliche Zusage der Gräfin abwartet, sondern sich ohne ihre Antwort entfernt. Diese Eile erklärt sich wohl am ungezwungensten daraus, daß ihm die ganze Sache sehr peinlich ist, da sie doch eine Niederlage und Demütigung seinerseits bedeutet. Aus diesem Grunde unterläßt er es auch, der Gräfin mitzuteilen, daß er hierbei im Auftrage des Herzogs handelt, und daß ihre beruhigende Einwirkung Tassos vom Herzog gewünscht wird. Durch diese Unterlassung freilich bringt er sich, ohne es zu ahnen, von vornherein um den ganzen Erfolg seiner Bemühungen, denn die Gräfin benutzt die ihr ermöglichte Zusammenkunft mit Tasso, wie sie sogleich in ihrem kurzen Selbstgespräch (III, 5) deutlich ausspricht, nur im eigenen Interesse, das dem des Herzogs, wie dem Antonios gleichermaßen zuwiderläuft. Das wäre ihr unmöglich, wenn sie den so bestimmt ausgesprochenen Willen des Herzogs kennte.

### c) Rückblick auf den ganzen Aufzug.

I. Der Bau. 5 Szenen wie im Aufzug II; von diesen sind die Hauptszenen offenbar Auftritt 2 (Prinzessin und Gräfin Leonore) und Auftritt 4 (Leonore und Antonio); dazwischen liegt ein bedeutsamer Monolog der Gräfin Leonore in Auftritt 3; es bleibt Auftritt 1, der Monolog der

Prinzessin, ein Eingangsakkord und Auftritt 5 ein Monolog der Gräfin als Ausgang und zur Überleitung auf die folgende Handlung.

II. Die Personen. — Es ergibt sich, daß Alfonso, der über den Parteien stehende weise, vermittelnde Fürst, sich zurückgezogen hat: das Feld scheint den Parteien überlassen, aber auch Tasso fehlt; seine Sache wird durch die Prinzessin geführt; Antonio selbst ist nicht mehr nur Gegner, sondern zur Sühne und Versöhnung bereit. Statt dessen greift Leonore ein und wird, wie schon äußerlich in vier Auftritten des Aufzuges, so noch mehr durch ihr Tun zur führenden Person.

III. Die Handlung. Leonore wirkt in arglistiger Absicht auf die Entfernung Tassos hin; die Prinzessin gibt zögernd ihre Einwilligung (Auftritt 2); Antonio legt, dieser Entfernung entschieden widerstrebend, nach dem II, 5 geäußerten Wunsch des Fürsten das Werk der Versöhnung in die Hand ebendieser Gräfin und fördert dadurch, ohne es zu wollen, die Verwickelung. Also Vorbereitung und Anspinnung einer kleinen Intrige von seiten der Gräfin, an welcher die Prinzessin nur zulassend, Antonio nur unwissend teilhaben. Damit ist ein ganz neues Moment in die Handlung hineingetragen, das neue Verwirrungen hervorrufen muß. Wie wird sich der Dichter persönlich dazu stellen? Wird es ihm, dem Lebensfremden, gelingen, auch gegenüber diesen Zetteleien sich zu behaupten? Oder wird er den Lockungen der klugen Gräfin erliegen? So entläßt uns der Akt mit erhöhter Sorge um das Schicksal des Helden.

## 4. Aufzug.

### a) Die Handlung.

Wir treffen Tasso auf seinem Zimmer in der vom Herzog verhängten Stubenhaft. Er steht noch ganz unter dem Eindruck des raschen Umschwunges von höchster dichterischer Verklärung zu demütigender Bestrafung, wie er ihn innerhalb weniger Stunden erlebt hat. Das Ganze kommt ihm wie ein Traum vor. Der Wechsel von höchster Lust zu tiefstem Leid ist so plötzlich vor sich gegangen, daß er im Zweifel ist, was er davon geträumt, und was er wirklich erlebt hat. Ja, er wundert sich, daß er trotz alledem überhaupt noch lebe. Indem er über Schuld und Ursache nachgrübelt, kommt er wieder zu der Erkenntnis, daß sein Handeln menschlich leicht entschuldbar sei: „Ist nicht mein ganzer Fehler ein Verdienst?“ Er habe nur übereilt gehandelt, er hätte dem Staatssekretär kühler, vorsichtiger begegnen müssen, wie er sich das auch ursprünglich vorgenommen hatte. Und wer ist die Ursache, daß das nicht geschehen? Sie, die Prinzessin. Um ihretwillen, um ihrem Wink zu folgen, hat er sich ins Unglück gestürzt, und diese Gewißheit, aus Liebe zu ihr gefehlt zu haben, tröstet und erquickt ihn wenigstens auf ein paar Augenblicke. Dann aber kommt ihm der Gedanke an die verlorene Gunst des Fürsten, und mit einemmal ist die selige Stimmung verflogen. Verdüstert und ratlos blickt er in die Zukunft (1. Auftritt).

So findet ihn Leonore und überfällt ihn mit einer Reihe teilnehmender

Fragen, die bei aller Schmeichelei doch in einen Tadel ausmünden: „mein teurer Freund, fast ganz verkenn ich dich." Tasso fühlt sich verletzt und deutet in schönem dichterischem Gleichnis die Wandlung an, die seine Wertschätzung in den letzten Stunden erfahren hat: wie der Mond vor der aufgehenden Sonne verblaßt, so ist seine Geltung durch das Erscheinen Antonios vermindert. Diese Wendung, die natürlich einen Vorwurf für die Gräfin darstellt, kommt ihr unerwünscht, daher lenkt sie ab und bittet Tasso, ihr vertrauensvoll Näheres über die erfahrene Kränkung mitzuteilen. Tasso antwortet, noch immer ziemlich gereizt und daher bei aller Verbindlichkeit kurz, daß er nicht beleidigt sei, sondern beleidigt habe und daher mit Haft bestraft sei. Dabei ist er jedoch außerstande, seine Empfindlichkeit über die erlittene Strafe zu verbergen. Er fühlt sich wie ein Schüler gezüchtigt, die gelinde Zurechtweisung erscheint ihm eines Mannes unwürdig, und sein Zimmer wird ihm zum Kerker. In dem richtigen Empfinden jedoch, mit dieser Kritik zu weit gegangen zu sein, sucht er sich dahin zu korrigieren, daß ihn weniger die zuerkannte Strafe selbst, als das, was sie ihm „bedeutet", d. i. ihre schlimme Wirkung kränke. Er befürchtet, daß seine Feinde und Neider diese Demütigung zu seinem weiteren Nachteil ausnützen werden. Als die Gräfin ihn zu überzeugen sucht, daß seine Befürchtungen übertrieben seien, daß auch Antonio ihm nicht so böse gesinnt sei, läßt er sie gar nicht ausreden. Die Nennung des Namens Antonio hat genügt, ihn in die heftigste Erregung zu versetzen. Bitter, und nicht ohne Grund, beklagt er sich über seinen Stolz, „der lächelnd dich zu übersehen glaubt", und über seine schulmeisterliche Überlegenheit; daher habe es zwischen ihnen zum Bruche kommen müssen. Die Gräfin verhält sich demgegenüber sehr zurückhaltend, sie sucht nicht, wie es ihre Aufgabe wäre, durch freundliche Worte zwischen den gegensätzlichen Männern zu vermitteln, sondern reizt dadurch, daß sie gegen Tasso gelassen, aber wiederholt Antonio entschuldigt und sogar lobt, die Empfindlichkeit des Dichters immer stärker. Infolgedessen versteift sich der Dichter auf seine Abneigung gegen Antonio und wird in seinen Vorwürfen gegen ihn schließlich tatsächlich ungerecht, indem er behauptet, Antonio neide ihm seine Dichtergaben. Mit Recht kann ihm da die Gräfin entgegenhalten: „Du irrst dich über ihn, so ist er nicht". Aber Tasso hat sich in eine solche Abneigung gegen den Staatsmann hineingeredet, daß er die Wahrheit gar nicht mehr sehen will:

> Ich denk ihn mir als meinen ärgsten Feind,
> Und wär untröstlich, wenn ich mir ihn nun
> Gelinder denken müßte. . Nein ich muß
> Von nun an diesen Mann als Gegenstand
> Von meinem tiefsten Haß behalten; nichts
> Kann mir die Lust entreißen, schlimm und schlimmer
> Von ihm zu denken.

Es ist ihm, angesichts des seinem Gegner gezollten Lobes, eine Lust, sich Antonio so schlecht wie möglich vorzustellen. So hat die Gräfin durch ihre einseitige Parteinahme gerade das Gegenteil von dem erreicht, worum Antonio III, 4 sie gebeten hatte („Tu was du kannst, daß dieser Mann sich

finde"); Tasso ist von einer ruhigen Betrachtung der Dinge entfernter als je. Jetzt scheint ihr der Zeitpunkt gekommen, um mit ihrem Vorschlage herauszukommen, aber sie tut es noch sehr vorsichtig und in bedingter Form: wenn Tasso eine solche Auffassung von dem Staatssekretär habe, so erscheine ihr ein friedliches Nebeneinanderleben unmöglich; sie sehe nicht ab, wie Tasso dann länger am Hofe bleiben wolle. Tasso antwortet auf diese wie eine Angel hingeworfene Bemerkung, er wisse lange, wie überflüssig er hier sei, und zwingt durch diese selbstquälerische Übertreibung die Gräfin zum Widerspruch. Aber da er eigensinnig auf der Vorstellung beharrt, daß er hier am Hofe als unnütz betrachtet werde und nicht die rechte Würdigung erfahre, so erhält die Gräfin noch eine bessere Gelegenheit, ihr Vorhaben zu fördern, und unumwunden, obschon zögernd gibt sie dem Dichter den Rat sich zu entfernen. Die Wirkung auf Tasso ist ganz eigenartig. Er dankt für den Rat, aber er umgeht ihn prüfend und argwöhnisch von allen Seiten. Mißtrauisch vermutet er dahinter vielmehr den Einfluß seiner Feinde, vor allem Antonios. Traurig beklagt er sich, daß seine Freunde, unter denen er sich doch vor allem die beiden Damen denken dürfte, ihn im Stich gelassen, ihn nicht genügend unterstützt haben. Unter diesen Umständen werde sein Weggang allerdings wohl das beste sein. Darauf malt ihm die Gräfin in verlockender Weise die heilsamen Folgen, die sein Weggang für ihn haben werde. Allmählich ihren Plan immer mehr enthüllend, schlägt sie ihm vor, er möge nach Florenz kommen, dort werde sie für ihn sorgen. Tasso nimmt dieses Anerbieten offenbar ziemlich kühl auf. Als er auch auf ihre Anpreisung der Arnostadt schweigt, sucht sie ihn zu einem raschen Entschlusse zu drängen, aber vergeblich; er weicht aus und erbittet sich zunächst Bedenkzeit. Für ihn kommt es vor allem darauf an, zu erkennen, in wessen Auftrag Leonore ihm dies Anerbieten macht, wie die Prinzessin und der Fürst darüber denken. Aber er geht nicht direkt und klar auf sein Ziel los, sondern fragt so allgemein, wie die Fürstin gegen ihn gesinnt sei, ob sie ihn gern scheiden lassen werde usw., daß es der Gräfin nicht schwer wird, eine ausweichende, auch wieder sehr allgemeine Antwort zu geben, ohne direkt unwahr zu sein. Anderseits erklärt sich die vorsichtige Fragestellung Tassos wieder sehr einfach daraus, daß er sich bei der herzoglichen Familie in Ungnade wähnt und noch immer nichts von den wohlwollenden Anordnungen des Herzogs zu seinen Gunsten weiß. Erst jetzt am Ende sagt ihm die Gräfin ganz beiläufig, daß Antonio ihn im Auftrag des Fürsten aufsuchen werde. Dann aber kommt sie wieder auf ihr Ansinnen zurück und zwar in einer überaus listigen Weise: sie setzt Tassos Zustimmung gewissermaßen schon voraus, indem sie den Wunsch ausspricht, er möge, ehe er scheide, das Unrichtige seines Argwohns einsehen; im ganzen Lande sei niemand, der ihn hasse und verfolge. Sie selbst aber werde alles tun, um ihm zu helfen, daß er den „schönen Weg des Lebens" frei wandeln möge: sie hoffe, er werde ihr bald einen günstigen Bescheid geben. (2. Auftritt.)

In einem langen Selbstgespräch enthüllt sich uns der Eindruck, den das Gespräch mit der Gräfin auf den Dichter gemacht hat. Ihre Mahnung,

sein Unrecht zu erkennen, hat ihn verstimmt, ihre Versicherung, daß niemand ihn verfolge, und drücke, stimmt so wenig zu seinen eigenen Erlebnissen, zu dem bisherigen Verhalten Antonios, daß sie ihm ganz unglaubhaft erscheint. Dazu der überraschende Ratschlag! Seine Entfernung kann nur seinen Feinden willkommen sein, so liegt für ihn die Annahme auf der Hand, daß der Rat auch von diesen ausgegangen ist. Mit erhöhtem Mißtrauen prüft er das Verhalten der Gräfin. Gegen ihre Redlichkeit war er schon ehedem bedenklich, wenn schon er sich immer aufs neue von ihren „süßen Worten" hat einwiegen lassen. Wie er schon längst mit durchdringendem Menschenblick sie richtig als ein „listig Herz" erkannt hat, so empfindet er auch jetzt instinktiv ihre innere Unwahrhaftigkeit in der letzten Szene. Aber er irrt sich, wie so oft, in der Beurteilung der Motive und Absichten. Er glaubt die Gräfin im Komplott mit seinem Gegner, ein Werkzeug seines Feindes. Hier siegt die leicht erregbare Phantasie über den kritischen Verstand und führt ihn in die Irre. Dagegen besitzt er genügend Lebenserfahrung, um zu erkennen, daß die Übersiedlung nach Florenz ihm den Hof von Ferrara vollends entfremden müßte bei der Rivalität, die zwischen den Häusern der Medici und Este besteht. So taucht mit einem Male jäh der Entschluß in ihm auf: Ja fort! aber nicht nach Florenz, sondern weiter! Wohin, spricht er nicht aus, obschon er sich auch darüber im Klaren zu sein scheint. Dieser plötzliche Entschluß, dieses nach allem überraschende Nachgeben, erklärt sich aus seinem Gefühl des Verlassenseins in einer ihm wie er glaubt feindlichen Welt: „Was soll ich hier? Wer hält mich hier zurück?" Vor allem ist es der Schmerz über die geringe Anteilnahme der Prinzessin an seinem Schicksal. Ihre Passivität ist seinem leidenschaftlichem Temperament unverständlich; er muß sie als einen Mangel an Liebe deuten. Damit hat er seinen letzten Trost verloren (vgl. IV, 1), und von seiner Ungnade bei der herzoglichen Familie überzeugt, wappnet er sich gegen alles weitere mit dem Entschluß: „Ich gehe" (3. Auftritt).

So findet der hereintretende Antonio den Dichter äußerlich gefaßt und gelassen, und geradewegs geht er auf sein Ziel los. Zunächst eröffnet er Tasso, daß der Fürst hiermit die verhängte Zimmerhaft wieder aufhebe. Dann leistet er dem Dichter wegen der zugefügten Kränkung Abbitte, und Tasso, seine Empfindlichkeit meisternd, gewährt ihm Verzeihung. Damit ist der Ehrenhandel, wie der Fürst (II, 5) befahl, aus der Welt geschafft. Aber der Staatssekretär geht noch weiter und sucht, der Mahnung des Fürsten gedenkend, auch Tassos Vertrauen zu gewinnen. Deswegen fordert er Tasso auf, dieser möge, zur Erprobung seiner wahrhaft freundschaftlichen Gesinnung, irgend einen Dienst von ihm verlangen. Dieses Anerbieten kommt Tasso in mehr als einer Art erwünscht, und er bittet Antonio, ihm zu einem Urlaub nach Rom behilflich zu sein, damit er dort mit den literarischen Freunden persönlich über verschiedene Stellen seines soeben vollendeten Gedichtes sich bespreche. Er habe diesen Wunsch dem Fürsten schon am Morgen vortragen wollen, nun aber nach all dem Vorgefallenen könne er eine derartige Bitte nicht wagen und ersuche daher Antonio, sein

Fürsprecher bei dem Fürsten zu sein. Antonio sucht ihn zunächst von dem Vorhaben abzubringen. Er weist ihn einmal auf den ungünstigen Zeitpunkt hin; es sei unklug, jetzt nach der Vollendung seines Gedichtes den Hof zu verlassen. Anstatt die verdienten Ehren und Gunstbezeugungen vom Hofe einzuheimsen, werde er sich dadurch das Mißfallen des Herzogs zuziehen. Aber Tasso beharrt gleichwohl auf seinem Wunsche. Die Reise sei nötig im Interesse des hohen Zieles, das er sich mit seinem Gedichte gesteckt habe. Durch die Erzählung der Kreuzfahrertaten habe er gehofft,

> Zu edlen Taten unsere Zeitgenossen
> Aus einem langen Schlaf zu rufen, dann
> Vielleicht mit einem edlen Christenheere
> Gefahr und Ruhm des heilgen Kriegs zu teilen.

Diese Wirkung könne aber nur eintreten, wenn das Werk auch dichterisch allen Anforderungen entspreche. Vergebens wendet Antonio ein, daß die kritische Beratung ebensogut auch hier in Ferrara stattfinden könne, daß es auch hier fähige Männer genug dazu gebe. Tasso beruft sich darauf, daß sein Freund Gonzaga ihm bereits ein Gericht aus den besten Männern des Vaterlandes bestellt habe. Da Antonio einsieht, daß Tasso nicht zu überzeugen ist, so beruft er sich darauf, daß es seine Freundespflicht sei, Tasso durch Versagung der Bitte von seinem Schritte zurückzuhalten. Würde er seine Bitte erfüllen, so hieße das nichts anderes, als dem Freunde mit klarer Überzeugung schaden. Aber in steigender Leidenschaftlichkeit wendet sich Tasso gegen diese „Tyrannei der Freundschaft" und droht schließlich, wenn er ihm den erbetenen Dienst nicht leiste, so werde er selbst den Fürsten aufsuchen und ihm seine Bitte vortragen. Auch Antonios letzter Versuch, wenigstens einen Aufschub vom Dichter zu erlangen, mißlingt; Tasso versteift sich eigensinnig auf ein „sofort", er schildert mit beredten Worten, wie wenig er jetzt in der geistigen Verfassung sei, vor den Fürsten zu treten, und wie ein gutes Wort Antonios ihm die Gnade und Hilfe des Fürsten erhalten könne. Da wählt Antonio, in dem ehrlichen Bestreben, Tassos Vertrauen zu gewinnen, von den beiden Übeln das nach seiner Meinung kleinere für den Dichter, sagt ihm jedoch klar und deutlich die schlimmen Folgen voraus, die er befürchtet. Zugleich übernimmt er jedoch, als Mitschuldiger, auch einen Teil der Verantwortung, indem er versichert, daß Tasso auch „in dem schlimmsten Falle" auf seine Freundschaft zählen könne (4. Auftritt).

Die Wirkung freilich, die Antonio erstrebt hatte, tritt nicht ein. Durch die Intrige der Gräfin beirrt, bringt ihm Tasso statt des gewünschten Vertrauens nur ein verstärktes Mißtrauen entgegen. In der anfänglichen Weigerung Antonios, ihm Urlaub beim Fürsten zu erbitten, sieht er nur meisterhafte Verstellung:

> Mich will Antonio von hinnen treiben
> Und will nicht scheinen, daß er mich vertreibt.

So macht er sich ein Zerrbild Antonios zurecht, indem er seine Rücksichtnahme ganz falsch deutet. Antonio spiele nur den „Schonenden", um

ihn als den Kranken bloß zu stellen; er mache sich zum Vormund und erniedrige ihn zum Kind; da er ihm als Dichter nichts anhaben könne, so setze er ihn als Menschen herab und drücke ihn in der Wertschätzung des Fürsten. Traurig beklagt er sich über den Wankelmut des Fürsten, der sich ganz dem Einfluß Antonios zugewandt habe. Durch die Ankunft dieses einen Mannes sei all sein Glück vernichtet; unter Antonios Einfluß hätten sich alle von ihm abgewandt. Und wiederum wie in IV, 3 wenden sich seine Gedanken am Ende zur Geliebten. Sie hätte ihm helfen können, helfen müssen, aber kein einziges Zeichen ihrer Gunst und Anteilnahme sei ihm in diesen schweren Stunden geworden. Mit welcher Innigkeit habe er sie verehrt und geliebt, unwiderstehlich habe es ihn zu ihr gezogen, trotz alledem habe auch sie ihn im Stiche gelassen und sich offenbar dem Gegner zugewandt. Mit diesem schmerzlichen, siebenmal wiederholten „Auch sie!" klingt der Monolog in leidenschaftlicher Anklage aus (5. Auftritt).

### b) Besondere Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.

#### 1. Auftritt.

Monolog Tassos zur Kennzeichnung seiner noch immer überaus gedrückten Stimmung. Anderseits zeigt er auch deutlich, wie leicht Tasso zu helfen wäre:

„Es geht die Sonne mir der schönsten Gunst
Auf einmal unter: seinen holden Blick
Entziehet mir der Fürst und läßt mich hier
Auf düsterm schmalem Pfad verloren stehn

Ein offenbares Zeichen fürstlicher Gunst genügte, um den Gedemütigten wieder aufzurichten.

#### 2. Auftritt.

Tasso und Leonore. In dieser Stimmung empfängt er Leonore und wartet sehnlichst auf ein Wort von ihr über die Haltung der herzoglichen Familie, vor allem wie die Prinzessin sein Vergehen beurteilt. Aber davon sagt Leonore kein Wort. Ihre Art ihm zu begegnen, ist überhaupt sehr eigenartig; im Grunde hat sie nur Vorwürfe, also versteckten Tadel für ihn und sein Verhalten, wenn sie sich auch scheinbar bemüht, ihn zu trösten. Nach ihren Äußerungen III, 5 muß man dies Verhalten als kluge Berechnung ansehen. Es liegt gar nicht in ihrem Interesse, daß der Dichter seine Lage in günstigem Lichte ansehen soll, und so bemüht sie sich durch das Lob Antonios mit Erfolg, ihn innerlich in immer tieferen Gegensatz zu Antonio und dem Hofe hineinzutreiben. Dabei verflicht sie allerdings in raffiniertester Weise Wahrheit und Unwahrheit. Ihre Unwahrhaftigkeit liegt vornehmlich in dem, was sie verschweigt, nämlich den Anteil der Prinzessin und des Herzogs, und in dem, was sie damit pflichtwidrig unterläßt: die Beruhigung Tassos. Wenn Bielschowsky a. a. O. S. 469 von der Szene sagt: „Leonore besucht ihn und ist bemüht, — ganz gegen ihren ‚Vorteil' — seine finsteren Gedanken zu verscheuchen, ihm Antonio in freundlicherem Lichte zu zeigen und seinen Wahn,

daß er die Gunst des Herzogs verloren habe, zu zerstreuen," so bedeutet das meiner Ansicht nach eine Verkennung sowohl dieser Szene, wie des Charakters der „klugen" Gräfin überhaupt. Tasso in seiner gedrückten Stimmung muß aus ihrem Verhalten sowohl wie aus ihrem Rat schließen, daß der Hof ihn tadelt und seine Entfernung wünscht. Besonders geschickt ist die erstmalige Einführung ihres Rates (V. 2353 ff.); ebenso ihre ausweichende Antwort auf Tassos Fragen (V. 2435 ff.). Auch hier sucht Bielschowsky, meines Erachtens ganz unbegründeterweise, die Gräfin zu entschuldigen. V. 2441 f.:

Tasso (mit Bezug auf die Prinzessin):

Wird sie mich gern entlassen, wenn ich gehe?

Gräfin:

Wenn es zu deinem Wohl gereicht, gewiß.

Diese Antwort der Gräfin enthält tatsächlich eine gewisse Unwahrheit; sie überhört absichtlich in Tassos Frage das „gern", sonst müßte sie dem Dichter ein Wort über den Schmerz sagen, welchen die Prinzessin in III, 2 über die Entfernung Tassos geäußert hat.

Alles in allem läßt sich Leonorens Verhalten etwa folgendermaßen charakterisieren: Sie nimmt ein argloses Vertrauen des Dichters in Anspruch („vertraue mir!"), aber ihr Beginnen ist nichts weniger als vertrauenerweckend. Sie erfüllt nur halb des Fürsten und Antonios Bitte, den Dichter auf alle Weise zu beruhigen, hält, obwohl gewarnt, arglistig an der kleinen Intrige fest, muß deshalb das Mittel unterschlagen, das Tasso am leichtesten von Antonios edler Gesinnung hätte überzeugen können, daß dieser nämlich den Vorwurf, den Dichter zu vertreiben, nicht auf sich laden wolle, entspricht also dem Vertrauen nicht, welches Antonio ihr schenkt, macht sich der Prinzessin gegenüber geradezu eines Vertrauensbruches schuldig durch die verhängnisvolle Umdeutung ihrer Worte: „wenn es zu deinem Wohl gereicht", begeht einen solchen endlich auch dem Fürsten gegenüber, wenn sie den Dichter versucherisch darauf hinweist, welchem Fürsten er in Florenz sich nahen werde; vgl. was oben S. 235 über die Eifersucht der fürstlichen Musenhöfe von Ferrara und Florenz bemerkt ist. In ihrer selbstisch begehrenden Liebe, wie in dem durch dieselbe bestimmten, selbstischen und nicht ganz wahren Handeln wird ihre Erscheinung ein scharf umrissenes Gegenbild zu dem Bilde der ganz selbstlos empfindenden und handelnden Prinzessin; dort idealste Treue, hier eine leise Untreue.

## 3. Auftritt.

Der lange Monolog zeigt uns die Folgen der Unterredung mit Leonore; zugleich beobachten wir, wie allmählich in Tasso der Entschluß reift, Ferrara wirklich zu verlassen; am Ende steht sein Entschluß fest: „ich gehe!" In seinen Bemühungen, sich nicht täuschen zu lassen, irrt er sich doch insofern, als er mißtrauisch auch gegen solche Personen ist, die ihm dazu keinen Anlaß gegeben haben, wie der Herzog und die Prinzessin. Seine krankhafte

Überspannung zeigt sich darin, daß er immer und aus allem eine böse Absicht gegen seine Person folgert, wie es der Herzog I, 2 ausgedrückt hatte: immer

> sieht er Absicht, sieht Verräterei
> Und Tücke, die sein Schicksal untergräbt.

Ihm fehlt die Fähigkeit, sein Verhältnis zu den anderen Menschen kühl und objektiv zu betrachten, er bezieht alles und jedes in übertriebener Weise auf das eigene Ich. Diese über das Normale gesteigerte Reizbarkeit (Sensibilität), auf der seine dichterische Begabung ruht, macht ihn als Menschen schwer erträglich.

V. 2538f.: „Sie wird mich gern entlassen wenn ich gehe, da es zu meinem Wohl gereicht." Vgl. damit die Worte Leonorens V. 2442 (oben S. 276). Aus dem Bedingungssatz hat Tasso einen Causalsatz gemacht und damit den Sinn noch mehr zu seinen Ungunsten verschoben.

### 4. Auftritt.

Tasso und Antonio. Antonio leistet nicht nur Sühne in einem offenen, vor Tasso selbst abgelegten **Bekenntnis seiner Schuld**, sondern er wirbt auch in aufrichtigem Verlangen und dringender Weise um des Dichters Freundschaft (ein Gegensatz zu der früheren dringenden Werbung Tassos um die Freundschaft Antonios II, 3); er bewährt sodann die Freundschaft sofort durch den wohlmeinendsten und weisesten Rat (nicht den Fürsten durch ein Urlaubsgesuch zu kränken), sowie durch eine fürsorgende Tat; er ist gewillt, für den irrenden Freund einzutreten, um den Schaden zu mildern, den des Dichters Eigensinn anstiften wird, welcher „sich selbst in diesem Augenblick nicht gebieten kann" (V. 2709) und in seiner krankhaften Erregung nicht völlig zurechnungsfähig erscheint. — Gesamteindruck: schnell genesen von seiner vorübergehenden Verirrung, entfaltet Antonio voll und rein den in der Tiefe liegenden Adel seiner Seele und bewährt sich als eine menschenkundige, welterfahrene, charaktervolle Persönlichkeit.

Einzelnes: V. 2593 ff. Hier offenbart Tasso zum erstenmal sein Reiseziel — Rom. Wenn er gegen Antonio behauptet, der Plan zur Romreise habe schon vor dem Zerwürfnis in ihm bestanden, so braucht das keine Unwahrheit zu sein; er kann sich mit dem Gedanken getragen haben, ohne zunächst an seine ernstliche Ausführung zu denken. Dann würde es doppelt verständlich, daß die Erzählung Antonios über seine Romreise (I, 4) eine so tiefe Wirkung auf den Dichter ausgeübt hat (II, 1). Ohne Zweifel aber ist der lebendige Eindruck von Antonios Schilderung bei dem von Tasso IV, 3 gefaßten Entschluß („ich will hinweg und weiter als ihr denkt") mitbestimmend gewesen.

V. 2636 ff. Die Hoffnung Tassos, durch sein Gedicht

> Zu edlen Taten unsere Zeitgenossen
> Aus einem langen Schlaf zu rufen,
> Dann vielleicht mit einem edlen Christenheere
> Gefahr und Ruhm des heilgen Kriegs zu teilen

d. h. auf einem Kreuzzuge sich auch durch seine Heldentaten Ruhm zu erwerben und eine geschichtliche Rolle zu spielen, beleuchtet wieder den inneren Zwiespalt in ihm, seine Doppelsehnsucht, zugleich ein Dichter und ein Held zu sein (vgl. II, 1. u. a.).

5. Auftritt.

Der dritte Monolog Tassos übertrifft die beiden vorausgehenden ebenso an seelischer Erregung wie an Selbstverblendung (andauernde Steigerung). Von einer falschen Voraussetzung ausgehend, verirrt sich der Dichter immer mehr in eine leidenschaftliche Verbitterung und Verkennung der Menschen und Verhältnisse. Am meisten leidet er unter der vermeintlichen Untreue der Geliebten. Während der Gedanke an die Prinzessin im 2. Monolog sehr zurücktrat, wird er jetzt zum Angelpunkt seiner Betrachtung und vollendet seine innere Zerrissenheit und Verzweiflung.

### c) Rückblick auf den ganzen Akt.

I. Der Bau. Wiederum 5 Szenen, wie in Aufzug II und III; drei Monologe Tassos und zwei Dialoge: Tasso und Leonore (Szene 2); Tasso und Antonio (Szene 4). Von den Monologen bilden zwei den Eingang und Ausgang (Szene 1 und 5); der dritte trennt den ersten Dialog von dem zweiten. Franz Kern (Torquato Tasso, S. 23) hat darauf hingewiesen, daß der vierte Akt in seinem Bau eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit dem entsprechenden der Iphigenie zeigt: „Hier wie dort enthält er zwei Zwiegespräche, in denen auf den Helden von entgegengesetzten Seiten eingewirkt wird, hier wie dort drei Selbstgespräche des Helden, die Zwiegespräche des Helden in gleicher Weise umrahmend und scheidend. Hier wie dort im Ausgang des Aktes die verdüsterte Stimmung des Helden, Tassos, der an der Liebe der Prinzessin, Iphigeniens, die an der Gnade der Götter irre geworden ist."

II. Personen. Tasso tritt ganz in den Vordergrund; er erscheint zum erstenmal wieder nach dem schweren Schlag, der ihn getroffen. Wir sehen diesem Auftreten mit besonderer Erwartung entgegen, und unsere vollste Teilnahme sammelt sich um seine Person. Zu ihm tritt die Freundin Leonore, die durch unvorsichtiges Planen zu seiner Gegnerin wird; sodann Antonio, der aus einem Gegner ihm ein Freund zu werden aufrichtig wünscht. Es fehlen der Fürst und die Prinzessin, deren reine, unerschütterte Teilnahme den Dichter vor weiteren Verirrungen am leichtesten hätte bewahren können.

III. Die Handlung. A. Die äußere Handlung. Folgende Tatsachen bezeichnen die Entwickelung derselben: (1) der von der Gräfin dem Dichter in selbstischer Absicht gegebene und verhängnisvoll auf ihn einwirkende Rat, er solle sich von Ferrara entfernen; (2) die ausweichende und unwahre Antwort der Gräfin auf Tassos Frage nach der Prinzessin und ihrer Gesinnung gegen ihn; (3) Tassos Entschluß Ferrara zu verlassen; (4) die Aufhebung der Haft Tassos; (5) das Bekenntnis der Schuld, das

Antonio vor Tasso selbst freimütig ablegt; (6) die Werbung Antonios um die Freundschaft des Dichters; (7) die Bitte Tassos, Antonio möge ihm bei dem Fürsten einen Urlaub zur Reise nach Rom auswirken.

B. Die innere Handlung. Das erstrebte Ziel derselben ist Annäherung und Aussöhnung der Gegner, das in Wirklichkeit erreichte eine größere Entfremdung, diesmal durch das abweisende Verhalten Tassos; die Rollen zwischen Antonio und Tasso werden gewechselt, und Tasso wird zum Schuldigen.

## 5. Aufzug.

### a) Die Handlung.

Schauplatz ist der Garten des Schlosses, wie im 1. Akt. Antonio erstattet kurz dem Herzog Bericht über den Stand seiner Verhandlungen mit Tasso. Doch schildert er nicht, wie man erwartet, die Szene IV, 4, sondern erzählt, daß er den Dichter auf Wunsch des Herzogs zum zweiten Male aufgesucht habe, ihn aber nicht von dem Plan einer Romreise habe abbringen können. Danach müssen zwischen den vierten und fünften Akt folgende Ereignisse fallen: Antonio hat dem Herzog von seiner Unterredung mit dem Dichter in IV, 4 Meldung erstattet und dabei wie versprochen auch die Bitte Tassos um Urlaub zu einer Romreise befürwortet. Aber der Herzog hat gleichwohl diese Bitte nicht ohne weiteres erfüllt, sondern Antonio beauftragt, zunächst noch einmal im guten zu versuchen, ob der Dichter nicht von seinem Plane abzubringen sei. Tasso ist jedoch fest geblieben und beharrt auf seinem Sinne. Über diese Erfolglosigkeit von Antonios Bemühungen zeigt sich der Herzog ziemlich mißgestimmt Es liegt ihm natürlich fern, Tasso mit Gewalt zurückzuhalten, aber bei dem großen Wetteifer der italienischen Höfe um die hervorragenden Talente ist er in Sorge, daß man ihm in Rom den Dichter abspenstig machen könne, für den er schon so viel getan und den er gewöhnt ist, als den seinen zu betrachten. Bedrückt durch diese Mißstimmung seines Herrn und in der Erkenntnis, durch sein Betragen am Morgen die leidige Sache verschuldet zu haben, versichert Antonio noch einmal, daß er wirklich das Mögliche getan habe, um den Dichter zu versöhnen. Er spricht es nicht aus, aber er befürchtet offenbar, wie er schon III, 4 andeutete, daß der Herzog den Verdacht hegen könne, die Entfernung Tassos sei sein, Antonios Werk, sei von ihm betrieben worden. Aber darüber beruhigt ihn der Herzog („ich schreib es dir in keiner Weise zu"); kennt er doch nur allzuwohl die jählings wechselnde und empfindliche Natur des Dichters. Nachdem Antonio hierüber Klarheit geschaffen hat, handelt er als ehrlicher Mittler und sucht, seinem IV, 4 gegebenen Versprechen gemäß, den Herzog davon zu überzeugen, daß die Entfernung Tassos vom Hofe unter den gegenwärtigen Umständen im Interesse beider Teile allerdings das beste sei. Zu diesem Zwecke erinnert er daran, wie oft Tasso durch seinen Mangel an Selbstbeherrschung ihnen zur Last gefallen sei, wie er selbst in Speise und Trank nicht die Kraft habe, sich einen Wunsch zu versagen und wie er

dadurch seine Gesundheit untergraben habe. Von dieser Unmäßigkeit wieder käme sein schweres Blut, sein Argwohn und seine Eifersucht. Ein derartig veranlagter Mensch werde seiner Umgebung niemals Glück und Freude bringen. Der Fürst sagt kein Wort zu Tassos Rechtfertigung, hat er doch selbst kurz vor Antonios Ankunft I, 2 ganz ähnliche Vorwürfe gegen den Menschen Tasso erhoben. Trotzdem gibt er eine Antwort, die sehr fein und bezeichnend ist; er betont immer wieder die Geduld, mit der er, der Fürst, diese Schwächen Tassos ertragen habe. Darin liegt eine nicht mißzuverstehende Mahnung auch an Antonio: wenn der Fürst Nachsicht geübt hat, so ist das natürlich erst recht Pflicht des fürstlichen Dieners. Schließlich äußert sich der Herzog auch über die Gründe seiner Langmut: wenn er jedes Talent in seiner Art gebrauchen wolle, wie es Pflicht des weisen Fürsten sei, so müsse er auch dessen Schwächen mit in Kauf nehmen. Aber Antonio gibt nicht nach und dringt erneut in den Herzog, indem er geltend macht, daß die Entfernung Tassos vom Hofe das beste Heilmittel für den Menschen Tasso wäre. Tasso kranke an Selbstüberhebung: „So jung hat er zu vieles schon erreicht", Fürstengunst, materielle Behaglichkeit, Dichterruhm. Er sei zu sehr verwöhnt worden:

Sein launisch Mißbehagen
Ruht auf dem breiten Polster seines Glücks.

Daher möge der Herzog dem Wunsche des Dichters willfahren und ihn gnädig entlassen; auf diese Weise werde Tasso am besten kuriert; in der Ferne werde Tasso erst erkennen, was er hier besessen und was er nur hier wiederfinden könne, als ein Geheilter werde er zurückkommen. Da gibt endlich der Herzog nach und ordnet das Nötige für die Abreise an. Er selbst will zu Pferde voran nach Ferrara, seine Schwester mit der Gräfin werde im Wagen sogleich folgen, und Antonio soll solange zurückbleiben, bis er genügend für Tasso gesorgt habe. Da der Dichter nicht noch einmal mit nach Ferrara zurückkehren, sondern sich sein Gepäck hierhersenden lassen will, so möge er ungestört hier verweilen, bis er reisefertig sei. Mit diesen Anweisungen verabschiedet der Fürst den Staatssekretär, um noch ein letztes vertrauliches Wort mit dem sich nahenden Dichter zu sprechen (1. Auftritt).

Tasso kommt, Abschied zu nehmen, aber sein Ton ist nicht herzlich und offen, sondern gezwungen und voller Zurückhaltung. Er dankt dem Herzog für die oft und jetzt wieder durch den gewährten Urlaub bewiesene Gnade, und spricht die Hoffnung aus, daß ihm die Reise Heilung bringen werde von dem, was ihn jetzt „beklemmt". Die Erwiderung des Herzogs ist freundlich, aber bestimmt; er wünscht ihm Glück, verspricht ihm Empfehlungsbriefe an die Freunde in Rom, erwartet aber, daß sich Tasso überall zu den Leuten des Herzogs halten, sich als sein Dichter betrachten werde. Aus dieser Mahnung spricht deutlich die Sorge, die schon oben V, 1 hervortrat: es könnten andere Höfe ihm den Dichter abspenstig machen. Tasso weicht einer bestimmten Antwort aus; er dankt nochmals für die fürstliche Huld und knüpft daran die Bitte, der Herzog möge ihm sein Gedicht zurückgeben,

da er mit den Freunden in Rom sich darüber beraten möchte. Darauf geht jedoch der Herzog nicht ein, vielmehr warnt er den Dichter, mit der Kritik vorsichtig zu sein und nicht zu viel auf den Rat der andern zu hören; es sei unmöglich, allen zu gefallen. Natürlich solle er bescheiden die Feile brauchen, und dazu werde er ihm in kurzer Zeit eine Abschrift senden. Das Original aber werde er hier behalten und sich mit seinen Schwestern hineinvertiefen. Wenn dann Tasso mit dem vervollkommneten Text zurückkomme, würden sie beide Texte vergleichen und als Freunde mit ihrem Rat nicht zurückhalten. Damit erklärt sich Tasso einverstanden und bittet nur, mit der Abschrift nicht zu säumen, denn er brenne darauf, diese Angelegenheit ins Reine zu bringen.

Vergeblich mahnt ihn der Herzog, zunächst einmal an seine Gesundheit zu denken, sich zu zerstreuen und eine Kur zu brauchen. Tasso lehnt ab mit der Begründung, daß ihn gerade die Untätigkeit am meisten krank mache („mir läßt die Ruh am mindsten Ruh"); zu ruhig-heiterem Genuß sei er nicht veranlagt. Mit Recht hält ihm der Herzog als seinen Hauptfehler vor, daß er sich selbst zu sehr als das Maß der Dinge nehme, dem eigenen Ich zu sehr nachgebe:

> Dich führet alles, was du sinnst und treibst,
> Tief in dich selbst.
> Ich bitte dich, entreiße dich Dir selbst!
> Der Mensch gewinnt, was der Poet verliert.

Tasso erwidert mit dem schönen Vergleich vom Seidenwurm; wie dieser, so folge auch er einem Naturtrieb, gegen den er vergebens ankämpfe, und der ihn zwinge, so zu tun, zu seinem eigenen Unglück, aber zum Glücke jener Tausende, die sich an seiner Dichtung erfreuen. Der Dichter ein Märtyrer des Lebens. Alfons, der noch eben im Gespräch mit Antonio so fein für die menschlichen Schwächen der großen Talente gefochten hatte, kann dem nichts entgegenhalten. Er begnügt sich, Tasso an den Wert dieses Lebens zu erinnern, das er, der Dichter, „zehnfach reich" besitze, und verläßt ihn mit der huldvollen Versicherung, daß er ihm um so willkommener sein werde, je eher er zurückkehre (2. Auftritt).

Aber der verblendete Tasso hat jeden Maßstab zur Beurteilung seiner Umgebung verloren; von seinem finsteren Mißtrauen beherrscht, sieht er nicht die ihm erwiesene Rücksicht und Gnade, glaubt er auch hier beim Herzog an Verstellung und Beeinflussung durch Antonio. Er lobt sich selbst, daß er gleiches mit gleichem erwidert und ermahnt sich, auf diesem Wege auszuharren. Da tritt ihm die Prinzessin entgegen, und mit einemmal ist es mit seiner künstlichen Selbstbeherrschung zu Ende; an Stelle des lauernden Argwohns tritt der namenlose Schmerz über das Ende dieser Liebe (3. Auftritt).

Traurig und niedergeschlagen, obschon äußerlich beherrscht, kommt die Prinzessin, von Tasso Abschied zu nehmen, und erkundigt sich teilnehmend nach seinem Reiseziel. Tasso antwortet ihr mit einer lebhaften Schilderung dessen, was er sich von Rom für sich und sein Gedicht verspricht. Aber dabei überkommt ihn selbst die Erkenntnis, daß es ihm bei seiner inneren

Unrast wohl nie gelingen wird, das Gedicht im höchsten Sinne zu vollenden, daß daher auch in Rom seines Bleibens nicht sein wird. So deutet er weitere Reisepläne an: er will bald weiter nach Neapel. Dieser Entschluß, herausgeboren aus dem Wunsch sich möglichst weit von Ferrara und der verlorenen Geliebten zu entfernen, bereitetet eben darum der Prinzessin doppelten Schrecken; warnend erinnert sie Tasso an den Bann, der, einst über ihn und seinen Vater ausgesprochen, ihm die Rückkehr in die Heimat verbietet. Aber vergeblich, Tasso hat es schon bedacht und will als Pilger verkleidet die Rückkehr wagen. Wieder malt er sich mit dichterischer Anschaulichkeit die Zukunft, die Fahrt nach Sorrent bis zum Eintritt in das Haus der Schwester aus. Hier unterbricht ihn die Prinzessin; sie fühlt, wie Tasso sehnsüchtig von hier fortstrebt, wie er kein ehrliches Wort des Dankes und der Liebe mehr für sie und die Ihren hat. Ratlos steht sie vor dieser plötzlichen Veränderung und sucht durch vorwurfsvolle Fragen Tasso zum Einlenken zu bringen. Vergeblich — der Dichter mag vor der Geliebten nicht heucheln und sich verstellen, darum schweigt er lieber und wendet sich ab. Da ahnt die Prinzessin, daß er entschlossen ist, wirklich mit dem Hofe von Ferrara zu brechen, daß er innerlich bereits gebrochen hat, und traurig klagt sie über diese seine Art des Abschieds, die alle Liebe und Freundschaft in den Staub tritt:

> Dir kann man nichts mehr geben, denn du wirfst
> Unwillig alles weg, was du besitzest.

So mache er sich und die Freunde unglücklich. Aus diesem Tone fühlt Tasso die alte liebevolle Teilnahme heraus, und mit einemmal erwacht in ihm die zähe Hoffnung, es möchte doch noch möglich sein, Bruch und Reise zu vermeiden. Mit innigen Worten bittet er die Prinzessin, seine Beschützerin zu sein und ihn, wenn er sich schon vom Hofe für einige Zeit entfernen solle, auf eines der abgelegenen herzoglichen Schlösser zu verbannen. Dieser Gedanke ist, wie das ganze Handeln Tassos, nur verständlich aus der Voraussetzung Tassos (vgl. IV, 3), daß man am Hofe seine Entfernung wünsche. Da die Prinzessin aber von dieser irrtümlichen Annahme Tassos keine Ahnung hat, so bleibt ihr auch die Bitte Tassos ganz unverständlich. Bei ihrer passiven Art unterläßt sie es zudem auch noch, dieser seltsamen Bitte weiter nachzugehen; sie nimmt sie einfach als einen Ausfluß seines dichterischen Überschwanges und beraubt dadurch sich und Tasso der letzten Gelegenheit, das durch die Intrige der Gräfin angerichtete Mißverständnis bezüglich Tassos Entfernung vom Hofe aufzuklären. Ratlos denkt sie nur auf ein Mittel, das den Sinn des Dichters wieder in die richtige Bahn lenkte und ihr den Abschied erleichterte, und in ihrer Ratlosigkeit verrät sie aufs neue die Gefühle, die sie für den Dichter hegt:

> Ich muß dich lassen, und verlassen kann
> Mein Herz dich nicht.

Dieses Geständnis wandelt den Dichter vollends um, er erkennt seinen Irrtum, daß er die Geliebte zu unrecht verdächtigt hat, und bittet sie erneut

um Rat, wie er die verloren geglaubte Gunst des Herzogs wiedergewinnen, das alte Freundschaftsverhältnis zum Hofe wieder herstellen könne. Die Prinzessin ahnt auch jetzt nicht, in welch besonderem Sinne Tasso das meint, aber sie ist erfreut über die Wandlung des Dichters und versichert ihm, man verlange nichts von ihm, als daß er sich den Freunden freundlich überlasse und die dargebotene Freundeshand ergreife, „die, sehnlich ausgestreckt, dich nicht erreicht". Da packt den Dichter die Leidenschaft mit elementarer Gewalt, und er strömt seine Gefühle vor der Prinzessin mit einer Heftigkeit aus, daß dieser bange wird. Vergeblich sucht sie den Erregten zu beruhigen. Tasso ist nach dem an diesem Tage so oft erlebten Stimmungswechsel seiner Sinne nicht mehr mächtig, er vermag seine Leidenschaft nicht mehr zu beherrschen und reißt die Geliebte in unbezwinglicher Sehnsucht an sich. Durch diese sinnlose Tat zerstört er die Glücksaussicht, die sich ihm eben aufs neue zu öffnen schien, macht er sich auch für alle Zukunft am Hofe von Ferrara unmöglich. Die Prinzessin stößt ihn weg und enteilt, während die andern, die in der Nähe Zeugen gewesen sind, herbeistürzen. Als einen Sinnlosen übergibt ihn der Herzog dem Antonio, dann entfernt er sich ebenso wie die Gräfin eilend, um nach der unglücklichen Schwester zu sehen (4. Auftritt).

Tasso steht zunächst wie betäubt von dem eben Erlebten und kann den selbstverschuldeten abermaligen Umschwung vorerst gar nicht fassen. Die beruhigenden Worte, mit denen Antonio ihn schonend in die Wirklichkeit zurückzuführen trachtet, hört er gar nicht oder nur halb, und als er endlich aus seiner Betäubung erwacht, vernehmen wir mit Staunen, daß er auch jetzt noch nicht zu einer Erkenntnis seiner Schuld gekommen ist, daß er sich vielmehr nach wie vor für das Opfer einer allgemeinen Verschwörung hält. Nur, daß seine Verblendung sich jetzt zur sinnlosen Raserei gesteigert hat und daß der in den letzten Szenen (seit IV, 4) aufgespeicherte Groll sich in wilden Schmähungen aller entlädt. Antonio ist der „Marterknecht", der Fürst der quälerische „Tyrann", die Prinzessin eine „Buhlerin", Leonore die verschmitzte „Mittlerin". Dabei richtet sich seine Hauptwut gegen das fürstliche Geschwisterpaar; ihm dichtet er, die Verhältnisse geradezu auf den Kopf stellend, die niedrigsten Motive und Handlungen an. Dieser Paroxysmus der Wut kommt selbst dem erfahrenen Antonio überraschend; wortlos läßt er die Schmähungen zu Ende rasen, und erst als Tasso erschöpft innehält, greift er ein und sucht den Dichter mit ruhigen Worten zur Selbstbesinnung zurückzuführen. Er hat damit offenbar Erfolg; Tasso lenkt ein, wennschon er sich zunächst noch sträubt: er wolle nicht zur Vernunft kommen, denn dann würde er in der Erkenntnis seiner Schuld erst recht von Sinnen kommen; seine Lästerung sei nur „ein leiser Schmerzenslaut" seiner grenzenlosen Verzweiflung; er wolle fort, sogleich, und Antonio möge ihn gehen lassen. Aber Antonio erklärt, daß davon keine Rede sein könne; er werde treulich bei ihm bleiben und ihn in dieser Not nicht verlassen. Vor diesem stärkeren Willen beugt sich der Unglückliche; Antonios Ruhe bereitet ihm ein gewisses Wohlgefühl, sein Schmerz löst sich in Rührung auf, und wie ein Traum, wie eine Fieberphantasie ist sein bisheriger Erregungszustand

abgetan. Er sieht die Welt mit einemmal wieder wie sie ist, sieht den im Staub davonfahrenden herzoglichen Wagen in der Ferne; und damit kommt ihm zugleich die ganze Schwere dieses Abschieds zum Bewußtsein: daß es ein Abschied für ewig ist, daß er für seine in sinnloser Leidenschaft begangene Tat keine Vergebung finden kann, daß es daher für ihn auch kein Wiedersehen mit der herzoglichen Familie mehr geben kann. Durch eigne Schuld hat er sich für immer vom Hofe verbannt. Die Erkenntnis, daß er durch eigne Schuld sich alles verscherzt hat, überwältigt ihn so, daß er nahe daran ist, fassungslos an sich und seiner Kraft zu verzweifeln. Da führt ihn Antonio in freundlichem Zuspruch mit Wort und Händedruck zu neuer Daseinshoffnung zurück: „Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!" Der einstige Rivale muß den Dichter an sein Talent erinnern, das ihn über die andern erhebt, das seine Stärke und seine Schwäche ist, das im Glück für ihn eine ständige Gefahr, im Unglück aber seine Rettung bedeutet. Und dankbar ergreift der Dichter diesen Trost:

> Wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
> Gab mir ein Gott, zu sagen was ich leide.

So findet er unter Beihilfe des weltklugen Freundes nach langem Irren sich selbst wieder, erkennt er die Eigenart seiner Veranlagung. Wie die leicht erregbare Welle ist seine Seele, während Antonio dem festen unbeweglichen Felsen vergleichbar ist. Mit aller Macht klammert er sich in seiner Not an diesen Felsen: die Selbsterkenntnis hat ihm auch zugleich das Verständnis für Antonios so ganz anders geartete Natur eröffnet. Damit hat sich der Wunsch der Prinzessin II, 1 am Ende doch noch erfüllt, und wir schauen beruhigter in die Zukunft Tassos: geläutert, mit einem aus tiefschmerzlichen Erfahrungen gewonnenen Wissen von sich selbst und seiner Umwelt, unterstützt von der Hand eines treuen und lebensklugen Freundes tritt er hinaus in die Welt, in Ferrara gereift zum Dichter und zum Mann (5. Auftritt).

b) **Besondere Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.**

### 1. Auftritt.

Die Sorge des Fürsten ist vor allem darauf gerichtet, daß man ihm den Dichter in Rom abspenstig machen könnte. „Gonzaga" (V. 2841), den auch schon Tasso IV, 4 (V. 2654) erwähnte, ist der römische Prälat Scipione G., ein Freund aus Tassos früherer Zeit; „der kluge Medicis" ist der Kardinal Ferdinando de Medici, ein sehr einflußreicher Kirchenfürst, der Bruder des Großherzogs Franz I. von Florenz. Aber was den Fürsten leitet, ist nicht kleinlicher Eigennutz, sondern die ideale Pflicht des Mäzenatentums, wie sie den Fürsten der Renaissance vorschwebte; vgl. das schöne Zeugnis seiner Gesinnung in den Worten:

> Das hat Italien so groß gemacht,
> Daß jeder Nachbar mit den andern streitet,
> Die Bessern zu benützen, zu besitzen.

Ein Feldherr ohne Heer scheint mir ein Fürst,
Der die Talente nicht um sich versammelt:
Und wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt,
Ist ein Barbar, er sei auch, wer er sei.

Vgl. die späteren Worte, daß er in der Pflege der Dichtkunst einen äußeren Vorteil nicht suche, sondern diesen schon darin finde, daß er „nicht den Nutzen g'rad und unbedingt erwarte".

Das haben uns die Medicis gelehrt,
Das haben uns die Päpste selbst gewiesen.
Mit welcher Nachsicht, welcher fürstlichen
Geduld und Langmut trugen diese Männer
Manch groß' Talent, das ihrer reichen Gnade
Nicht zu bedürfen schien und doch bedurfte!

Das Verhalten Antonios in dieser Szene erscheint zunächst als ein Widerspruch zu IV, 4 und den dort gegebenen Freundschaftsversicherungen, es ist aber durchaus korrekt. Antonio hat Tasso versprochen, den Urlaub beim Herzog durchzusetzen, und er tut es mit Angabe von Gründen, denen sich der Herzog schließlich nicht entziehen kann. Da er um jeden Preis den Herzog davon überzeugen möchte, daß Tassos Abreise notwendig sei, so muß er allerdings die Farben zu ungunsten Tassos sehr stark auftragen. Dadurch erweckt er nach all dem Vorgefallenen leicht den Anschein der Gehässigkeit, diese liegt ihm jedoch hier tätsächlich fern. Er ist nur bemüht, Tasso nach dessen eigenen Wünschen zur Lösung vom Hofe von Ferrara zu verhelfen. Dabei ist er auch innerlich überzeugt, daß diese Lösung für Tassos Heilung das beste ist; denn daß Tasso nach seiner Meinung hier viel zu sehr verwöhnt und verzogen wird, hat er ganz unverblümt III, 4 ausgesprochen. Ein sehr hartes Urteil über das Verhalten Antonios in dieser Szene fällt Bielschowsky (a. a. O. S. 4519), der den Charakter des Antonio im wesentlichen durchaus richtig, aber in manchen Einzelheiten, wie auch hier, doch zu niedrig beurteilt. Er erklärt „den neuen Hagel von Anklagen", die Antonio hier gegen Tasso richtet, aus Egoismus: Antonio wolle noch nachträglich sein Verhalten in II, 3 rechtfertigen und Tassos Widerkehr nach Kräften verhindern. „Anders ist der Eifer, mit dem Antonio dem Fürsten wohlbekannte Geschichten bis ins kleinste wieder auskramt und Tassos ganzes Wesen in ein unleidliches Licht rückt, gar nicht zu erklären. Anders auch nicht zu erklären, warum Goethe Dinge wiederholt, die wir im ersten Akte schon ausführlicher gehört haben." Diese Wiederholung hat allerdings ihre sehr guten Gründe. Antonio war bei jenem Gespräch I, 2 nicht zugegen. Wenn er hier genau dieselben Vorwürfe gegen den Dichter erhebt, wie dort der Fürst, so soll uns durch diese Wiederholung die objektive Richtigkeit dieser Vorwürfe einwandfrei dargetan werden.

### 2. und 3. Auftritt.

Der Fürst ist in diesem Auftritt die Güte selbst und betont immer aufs neue (V. 3005, 3047, 3096), daß er bestimmt auf Tassos Rückkehr

rechnet. Aus diesem Wunsche, Tasso möglichst bald gesund zurückkehren zu sehen, entspringen alle seine Ratschläge. Aber Tasso hört aus all diesen Ratschlägen nur Antonios Stimme (V. 3103) und dessen steife schulmeisterliche Klugheit (vgl. oben IV, 2, V. 2289 ff). Der Krankheitsprozeß in Tasso schreitet fort; er tritt zugleich in ein neues Stadium. Hatte er vorher in leidenschaftlicher Erregung gesprochen und hatte dieser Umstand die an sich unverzeihlichen Äußerungen in unseren Augen etwas gemildert, so handelt er hier in kalter Berechnung und wohlüberlegter Verstellung (vgl. Szene 3 z. Anf.) Er spricht die Wahrheit („du hast verziehen, was in deiner Nähe ich unbedacht und frevelhaft beging") und will doch die Lüge; denn er ist von nichts weniger als von Reue über diesen Frevel erfüllt; er scheidet nicht, wie er doch versichert, „mit völligem Vertrauen"; er hat auch nicht die Selbstkenntnis, die er anscheinend mit den Worten bezeugt: „ich hoffe still, mich soll die kleine Frist von allem heilen, was mich jetzt beklemmt" usw. So wächst seine Verblendung, die er absichtlich nährt und pflegt. Sie führt ihn auch immer tiefer in die sittliche Verirrung hinein nicht nur einer offenbaren Undankbarkeit, sondern geradezu eines Verrates an dem Fürsten, dessen Gnade er mit falscher Zunge preist („die Gnade, die du mir so oft bewiesen, erscheinet heute mir im vollen Licht" . . . „Du überhäufst, o Fürst, mit Gnade den, der sich unwürdig fühlt und selbst zu danken in diesem Augenblicke nicht vermag") und gleichzeitig doch in beleidigender, ehrenkränkender Weise mißbraucht, wenn er das dem Fürsten gewidmete und unter so besonderen Umständen überreichte Gedicht von ihm zurückfordert. Der Fürst bewahrt auch bei der zweiten verletzenden Forderung Tassos seine Ruhe und hat keine Entrüstung für den Dichter, sondern nur einen leisen Vorwurf in der mildesten Form: „du wirst mir nicht an diesem Tage nehmen, was du mir kaum an diesem Tag gebracht"; er will, sein dauerndes Interesse an der Dichtung zu bekunden, selbst ein Vermittler zwischen dem Dichter und seinem Gedicht werden, leitet ihn auch ferner mit leiser, schonender Hand, sucht ihn zu bewahren vor dem Sturz in den Abgrund, den das eigene Herz sich bereitet, und ihm den sittlichen Halt wiederzugeben durch die Erinnerung an den Wert des Lebens, „das er noch und zehnfach reich besitze". So bleibt das Bild des Fürsten, der nun scheidet, um nur noch einmal als Zeuge der Katastrophe auf einen Augenblick wieder zu erscheinen, ein ideales, fast ohne jede Trübung, das Bild vollendeter Reife auf der Höhe des Lebens, einer Persönlichkeit, die sich weit über Tasso, aber auch über Antonio erhebt.

Der kurze Monolog Tassos, der einzige in diesem Aufzug, legt die Untreue Tassos gegen sich selbst bloß, den Abfall von dem in der Tiefe seines Wesens ruhenden Adel.

### 4. Auftritt.

Tasso und die Prinzessin. Es ist das erste Wiedersehen beider nach dem entscheidenden Vorgang in II, 1, welcher dem Dichter die höchste Höhe seines Glückes, aber auch die mahnende Hinweisung auf die Ent-

behrung gebracht hatte. Dazwischen lagen ihrerseits nur Zeugnisse ungetrübter, entsagender Treue, seinerseits ein Vertrauensbruch, der einer inneren Untreue gleichkommt (vgl. IV, 5), von dem die Prinzessin jedoch nichts weiß. Die Prinzessin kommt Abschied zu nehmen, in der Hoffnung ein Wort des Trostes zu hören, in der Furcht Tasso gänzlich zu verlieren. — Die Einwirkung der Erscheinung „der holden Fürstin" vollzieht sich in einer Steigerung: a) der Ausdruck einer wahr empfundenen, persönlichen Teilnahme hat sofort schon im Beginn die Wirkung, des Dichters Starrheit zu brechen, seinen Eigensinn und Eigenwillen „in Schmerzen aufzulösen", somit auch in unseren Augen seine Verirrung zu mildern. Es wird ein Bild des Rührenden, ein Gegenstand unseres Mitleids, nicht nur eines solchen, das über die Selbstzerstörung eines edlen und großen Geistes trauert, sondern auch persönlich mit dem Unglücklichen mitfühlt. Die Zurückhaltung, mit welcher anfangs Tasso der Prinzessin (wie früher Szene 2 dem Herzog) entgegentritt, ist auch hier noch Verstellung, aber nicht, wie vorher, eine bewußt und planmäßig durchgeführte, sondern eines, der sich fremd und abwesend fühlt, unstet in die Ferne schweift, und in dieser Unruhe doch den Heimwehzug spüren läßt. Dieser zieht ihn von Rom nach Neapel, von Neapel in die Heimat seiner Kindheit, nach Sorrent. Es verbinden sich der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele in die Verbannung mit dem Heimweh, das nicht nur in die Heimat der Kindheit strebt, sondern im Grunde auch zurückverlangt nach dem hier freventlich preisgegebenen Glück. — b) Es folgt eine herzliche, liebevolle Mahnung der Prinzessin, eine Berufung auf den Adel seiner Gesinnung („ist's edel, so zu reden, wie du sprichst? ist's edel, nur allein an sich zu denken?" usw.) und eine Erinnerung an ihre und der Ihrigen Treue, die mit Untreue zu vergelten er im Begriff sei. Wenn sie Tassos Zustand als Gefahr bezeichnet, so meint sie das ähnlich, wie vorher ihr Bruder (V; 2; V. 3012: „Dich führet alles, was du sinnst und treibst, tief in dich selbst"); sie tadelt, daß Tasso auch jetzt nur an sich, nicht an die Freunde und die Geliebte denke. Darum muß ihr auch sein scheinbar ganz unvermittelt nach all den Reiseplänen auftauchender Vorschlag, ihr als Gärtner und Kastellan auf einem einsamen Schloße zu dienen, phantastisch und unverständlich erscheinen. Freilich haben auch manche Erklärer damit nichts Rechtes anzufangen gewußt; so nennt Kern (T. Tasso, S. 11) diesen Vorschlag „krankhafte Gedanken", „törichte Phantasien". Wenn man sich aber in die Seele Tassos versetzt, so ist sein Vorschlag gar nicht so töricht. Tasso handelt seit IV, 2, seit seinem Gespräch mit der Gräfin, immer in dem Glauben, daß man am Hofe seine Entfernung wünsche, eine Voraussetzung, von der keiner der andern mit Ausnahme der Gräfin, eine Ahnung haben kann, am wenigsten die Prinzessin. Tasso erkennt nun an den Worten der Prinzessin (V. 3170 ff. und V. 3179 ff.), daß sie ihn wirklich mit ehrlichem Bedauern scheiden sieht, er bezieht dies Bedauern aber zunächst vorsichtig und nach dem Vorausgegangenen auch folgerichtig nur auf die Art seiner Entfernung, daß er sich so weit, so gänzlich von ihr entfernen wolle. Da erwacht in ihm neue

Hoffnung, und er macht ihr den Vorschlag, man möge ihn auf eines der fürstlichen Schlösser verbannen. Das Anerbieten, die Gärtnerarbeiten zu verrichten, drückt nur mit dichterischem Überschwange seine Bereitwilligkeit aus, ihr in jeder Weise zu dienen. — c) Die Prinzessin ist ratlos, und in ihrer Enttäuschung und Ratlosigkeit vergißt sie die nötige Vorsicht. Zunächst setzt sie (V. 3213), allerdings mit einer merklichen Pause, d. h. also sich im letzten Augenblick noch zügelnd, die verschleiernde Mehrzahl: „ich finde keinen Trost für dich und — uns". Ihr Gedanke war natürlich: „für dich und mich". Ebenso steht noch einmal die Mehrzahl V. 3216. Aber schließlich fällt diese Zurückhaltung fort. Aus der Tiefe ihrer Seele brechen die Worte hervor:

> Ich muß dich lassen, und verlassen kann
> Mein Herz dich nicht.

Sie sind ein neues unzweideutiges und direktes Geständnis ihrer stillen Neigung, vor dem Dichter selbst abgelegt (vgl. die erste leise Andeutung in I, 3, die zweite indirekte Erklärung in II, 1, sowie die Bestätigungen derselben im Gespräch mit der Gräfin III, 2) und bringen in demselben Augenblick, wo sie keiner Einwirkung auf Tasso mehr fähig zu sein vermeinte, die gewaltigste Wirkung hervor: sie treiben den überreizten Dichter zur Katastrophe. Ein Bild des jähesten und kürzesten Doppelumschlages von höchstem (eingebildetem) Leid zu höchstem Freudentaumel, und von diesem wiederum zurück zur schmerzerfülltesten Wirklichkeit. Katastrophe und Höhe in der gesamten dramatischen Bewegung, ein Gegenstück zur Höhe in Aufzug I, der Krönung durch die Hand der Prinzessin, welche ihm eine Ahnung des höchsten Glückes erweckte, sowie zu der Höhe in II, 1, der Erklärung der Prinzessin, welche ihm dieses Glück in greifbarer und erreichbarer Nähe zu zeigen schien, so bedeutsam sie gleichzeitig auch zur Entsagung mahnte.

### 5. Auftritt.

Tasso und Antonio. Der Ausgang; er muß die Lösung bringen und soll versöhnend wirken. Wird das möglich sein, zunächst objektiv nach der äußeren Lage der Verhältnisse? Diese Frage ist zu bejahen: Die Tat, so sehr sie die Schranken der Sitte und Zucht durchbrach und gegen das verstieß, was sich geziemt (vgl. die Gegenüberstellung in II, 1: „erlaubt ist, was gefällt"; — „erlaubt ist, was sich ziemt"), war doch keine unsittliche nach sonstigem Maßstab und keine unsühnbare. Sodann sind die Zeugen der Tat jene Genossen des engeren Freundeskreises, die nach ihrer langbewährten Teilnahme dem Dichter auch jetzt nicht die Achtung entziehen, sondern selbst diesen Frevel zu tragen, ja zu verzeihen imstande sind. Deshalb wird gleich in den Anfangsworten Antonios Tasso gegenüber festgestellt, daß er nicht von triumphierenden Feinden umgeben sei, und wie jener selbst zurückbleibt als teilnehmender Freund, so vertritt er damit zugleich die anderen, von denen niemand des Dichters Vernichtung will. — Ist nun eine Lösung subjektiv möglich nach der inneren Verfassung Tassos? Das wird allein von dem Maß seiner Selbsterkenntnis und seiner inneren Sühne

abhängen. Zu einer solchen gelangt der Dichter zunächst freilich noch nicht. Die leidenschaftlichen Ergüsse des nächsten großen Monologs sind Zeugnis einer weiteren an Wahnsinn grenzenden Selbstverblendung, neue, ihn selbst erniedrigende Anklagen, frivole und blasphemische Lästerungen gegen jeden einzelnen der Freunde.

Aber dieser Monolog bedeutet in der geistigen und sittlichen Krankheit Tassos zugleich auch die Krise, in welcher alle verderblichen Kräfte noch einmal austoben, entweder zur Zerstörung oder zur Genesung. Diese Krise war entstanden unter der Wirkung des jähesten Umschlages von dem Wahn, das höchste Glück an sich gerissen zu haben, zur grausamsten Enttäuschung. Jener Umschlag entfesselte alle dämonischen und blinden Leidenschaften der vulkanischen Natur des Dichters und trieb ihn in die dunkelste Nacht der Verblendung; aber die Krise führt ihn schließlich dann auch zur Selbsterkenntnis unter der Einwirkung des hellen Tageslichtes der Tatsachen, sobald das milde Wort des verhaßtesten seiner vermeintlichen Feinde und des Urhebers seines ganzen Elendes ihm nicht Hohn und Vernichtung, sondern sanfte Schonung und Verzeihung bringt. So müssen die Hirngespinste seiner Phantasie zerstieben, und es bricht der künstliche Bau seiner Wahnvorstellungen tatsächlich zusammen. Deshalb bezeichnen die ersten Worte Antonios den Wendepunkt innerhalb der ganzen Krise. Aber Bielschowsky (a. a. O. S. 482) hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Worte Antonios allein nicht ausreichen, diesen jähen Wechsel zu erklären, der Wandel kommt vielmehr aus ihm selbst heraus: „Tasso ist gerade durch die furchtbare Verzerrung der Dinge und Personen, die er sich zu schulden kommen läßt, zum Bewußtsein dieses unsinnigen Tuns gekommen. Das Bedürfnis, sich auszutoben, hat ihn in seiner frevelhaften Bahn festgehalten. In dem Augenblick, wo das Bedürfnis gestillt ist, tritt der volle Rückschlag ein.“ Nun bemächtigt sich tiefste Reue und Verzweiflung seiner Seele; er fühlt sich wie vernichtet. Unter dem Zuspruch Antonios richtet er sich allmählich im Bewußtsein seiner Dichtergabe und in echter Selbsterkenntnis seines Wesens und seiner Eigenart wieder auf.

### c) Rückblick auf den ganzen Akt.

I. Der Bau. 5 Szenen, wie in Aufzug II, III und IV; sie stehen in dem Verhältnis einer stetigen Steigerung. Szene 1 (Alfonso und Antonio) ist vorbereitender Art; Szene 2 (Alfonso und Tasso) bringt die Loslösung Tassos von seinem fürstlichen Gönner; Szene 3 (Monolog Tassos) eröffnet einen Einblick in die tiefste sittliche Verirrung des Dichters (seine Unwahrhaftigkeit und Verstellung) und deckt zugleich die volle Bedeutung der voraufgegangenen Szenen auf, Szene 4 (Tasso und die Prinzessin) enthält die katastrophische Entscheidung, Szene 5 (Antonio und Tasso) endlich die Krise der inneren Entwickelung, soweit sie Tasso angeht, und einen Ausblick auf die versöhnende Lösung.

II. Die Personen. Leonore ist zurückgetreten und erscheint nur einmal auf einen Augenblick, um das Unheil mit anzusehen, welches nicht ohne ihre

Mitschuld hereingebrochen ist. Alfonso und die Prinzessin werden in den Vordergrund gerückt, nachdem der erstere in den beiden letzten Aufzügen, die Prinzessin im letzten ganz zurückgetreten war. Hauptträger der Handlung werden einmal Tasso und die Prinzessin, sodann Tasso und Antonio.

III. Die Handlung. Tasso erbittet von dem Herzog einen Urlaub zu einem Aufenthalt in Rom, in der Absicht, sich von dem Fürsten zu scheiden; er fordert außerdem das ihm gewidmete Gedicht zurück; er vergißt sich in leidenschaftlicher Glut der Prinzessin gegenüber, sucht ein Gut, das ihm versagt ist, gewaltsam an sich zu reißen und verbannt sich dadurch unwiderruflich aus dem Kreise der Freunde.

IV. Ausgang. So schmerzlich der Ausgang der Handlung für Tasso zunächst ist, und so demütigend die Form für ihn ist, wie er das Verhältnis zu dem höfischen Freundeskreise löst, daran kann doch andererseits kein Zweifel sein, daß diese Lösung an sich nur in seinem Interesse liegt, ihm zum Wohle gereicht. Das hat auch der Dichter zum Ausdruck gebracht, indem er das Drama ein Schauspiel, nicht eine Tragödie benannte; das Drama endet wohl mit einer Niederlage Tassos am Hofe, aber diese Niederlage bedeutet nicht seinen Untergang, sondern seine Rettung, seine „Heilung", von der im Drama so oft die Rede ist, an der alle Freunde, jeder in seiner Art, mitzuarbeiten bemüht waren. Antonio hatte durchaus recht mit seiner Kritik (V, 1), Tassos Unbehagen beruhe vornehmlich „auf dem breiten Polster seines Glücks". Durch seinen Sturz verliert er mit einem Schlage alle Glücksgüter, die er, der Verwöhnte, bisher in so reichem Maße genossen und die ihm die Freundinnen zunächst noch auch über seinen Abschied hinaus (vgl. III, 2) zu erhalten bemüht waren. Das einzige was ihm bleibt, ist sein Talent; damit muß er hinaus in die Welt und den Kampf aufnehmen, wie es der Herzog bereits I, 2 als notwendig bezeichnet hatte:

> Ein edler Mensch kann einem engen Kreise
> Nicht seine Bildung danken. Vaterland
> Und Welt muß auf ihn wirken. Ruhm und Tadel
> Muß er ertragen lernen. Sich und andre
> Wird er gezwungen recht zu kennen. Ihn
> Wiegt nicht die Einsamkeit mehr schmeichelnd ein.
> Es will der Feind, — es darf der Freund nicht schonen.

In diesem Sinne beginnt für Tasso ein neues Leben. An seiner Schwelle steht ihm Antonio, der ehemalige Feind, der ihm nun bei seinen ersten Schritten auf dem neuen ungewohnten Boden hilfreich zur Seite bleibt. Er darf sich ihm vertrauen, denn was bisher die beiden Männer entfremdete, die Nebenbuhlerschaft um die Fürsten- und Frauengunst am Hofe von Ferrara, ist hinfällig geworden; Tasso räumt dem Rivalen das Feld, und Antonio handelt nur ebenso klug als edel, wenn er dem Gestürzten ehrlich die Freundschaft hält, die er ihm zunächst nicht aus eigenem Entschlusse angetragen hatte.

Über den Ausgang des Schauspiels urteilt treffend in diesem Sinne Bielschowsky a. a. O.: „Ist also Tasso gerettet und der tragische Ausgang

in einen untragischen umgewandelt und zwar nicht bloß für den **Moment**, sondern für die Dauer? Die Frage ist meist bejaht worden, und wie uns dünkt, mit Recht. Jedenfalls trifft man mit der Bejahung die Meinung des Dichters. Goethe hatte eine viel zu hohe Vorstellung von der Macht der Poesie, als daß er die Zukunft Tassos in tragischer Gestalt hätte sehen können. Tasso ist auf einem ungesunden Boden, auf dem seine Triebe nach tausend falschen Richtungen wachsen und den klaren Grund seiner Seele verdunkeln. Das hatte der ihm so wohlgewogene Herzog lange erkannt und deswegen gewünscht, er möge sich auf einige Zeit in den Strom der Welt mischen, um in seinen Fluten sich gesund zu baden und dann geheilt ‚den neuen Weg des frischen Lebens zu gehen'. Was Alfons auf schmerzlich-friedliche Weise — aber vielleicht zu spät — erreichen wollte, vollzog sich rasch durch Kampf und Leid. Tasso wird vom Hofe und von einer ziellosen Liebe, den Hauptnährböden seiner krankhaften Auswüchse, losgerissen. Das Heilkraut, nach dem die Prinzessin vergebens für ihn sucht, findet er im Besinnen auf seinen eingeborenen Lebensberuf und in der Beschränkung auf ihn. Der alte Tasso, der nach praktischer Tat dürstet und einer unerreichbaren Liebe nachjagt, stirbt; ein neuer Verklärter, der in der Dichtung sein alleiniges Glück findet, steht auf. Wenn es hiernach keinem Zweifel unterliegen kann, daß Goethe seinen Helden durch die in ihm wohnende göttliche Kraft der Poesie gerettet wissen wollte, so entsteht doch die weitere Frage: ist es Goethe gelungen, seinen Glauben dem Leser mitzuteilen? Und da werden viele zur Verneinung geneigt sein. Sie werden sich nicht überreden können, daß der exzentrische, überreizte Dichter wirklich gerettet sei. Sie werden meinen, daß immer wieder neue Anstöße sich für ihn ergeben werden, bis er wie Werther an ihnen sich zerreibt. Aber bei diesem Vergleich mit Werther übersehen sie doch eins. Werther kehrt an den für ihn verderblichen Ort zurück und entbehrt einer seine Kräfte beschäftigenden und sein Verlangen befriedigenden und begrenzenden Tätigkeit. Tasso dagegen wird von dem ihm gefährlichen Aufenthalt entfernt und findet das, was Werther entbehrt. Sie übersehen aber noch ein zweites. Es war gewiß nicht Goethes Ansicht, daß Tasso fortan ohne Konflikte mit der realen Welt bleiben werde. Dieser überempfindliche, phantastische Mensch wird, so lange er auf Erden wandelt, Schmerz und Enttäuschung erleben, aber er wird auch immer wieder und zwar in wachsendem Maße durch die Poesie und durch die Selbstbeschränkung die Kraft gewinnen, alles Leid zu überwinden. Das war, meinen wir, Goethes Gedanke, und in diesem Sinne wird die Lösung glaublich und befriedigend."

## C. Zusammenfassung.

### 1. Charaktere.

Wie in der Iphigenie ist die Zahl der handelnden Personen auf fünf beschränkt. Während aber dort die Heldin unbestritten im Mittelpunkt des Stückes stand, zeigt sich im Tasso ein gewisser Dualismus: der Gegenspieler

des Helden, Antonio, hat eine ganz außerordentliche Wichtigkeit erlangt, ähnlich wie Weislingen neben Götz; er erscheint sogar öfter auf der Bühne als der Held selbst und schreitet als die einzige von den handelnden Personen durch alle fünf Akte (Tasso nur durch vier, da er im dritten Akte fehlt). Dem männlichen Paar Tasso-Antonio entspricht das weibliche Paar Prinzessin-Gräfin; die vermittelnde Rolle zwischen den Parteien fällt an den Herzog. So ergibt sich folgende Gruppierung:

| Tasso | | Antonio |
|---|---|---|
| Prinzessin | | Gräfin |
| | Herzog | |

Trotz der geringen Personenzahl ist der Tasso dasjenige klassische Drama, bei dem die Meinungen über die Charaktere am meisten auseinander gehen. Das gilt besonders von Antonio und der Gräfin.

Der Hauptheld Tasso allerdings ist vom Dichter einmal durch soviel Monologe (II, 2; IV, 1, 3, 5; V, 3) und dann durch das Mittel der indirekten Charakteristik, der Charakterisierung durch dritte Personen, so ausgiebig beleuchtet, daß hier keine Unsicherheit mehr besteht. Es seien von diesen Charakterisierungen hier nur die wichtigsten angeführt: I, 1 (Gräfin), I, 2 (Herzog), III, 4 (Antonio), V, 1 (Antonio). Sehr jung, nach einer harten Jugend, ist Tasso nach Ferrara gekommen und hat hier am Hofe in dem Herzog und seinen Geschwistern huldreiche Gönner gefunden, die ihm die Vollendung seines großen Heldengedichtes, des befreiten Jerusalems, ermöglicht haben. Er ist auch am Tage der Handlung noch ein Jüngling, einer der Jüngsten am Hofe. Alles Glück und alles Leid fließt für Tasso aus seiner Dichternatur. Die dichterische Begabung ist wie ein Dämon, der ihn beherrscht, ein „Drang", wie er selbst sagt (V, 2):

Ich halte diesen Drang vergebens auf,
Der Tag und Nacht in meinem Busen wechselt.
Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,
So ist das Leben mir kein Leben mehr.

Sinnend und dichtend schreitet er durchs Leben. Unablässig ist er bemüht, in seiner lebhaften Phantasie die Eindrücke zu verknüpfen und zu verklären (I, 1):

Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur,
Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.
In diesem engen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann und zieht uns an.

Dadurch gewinnt er sich die fühlenden Herzen, namentlich der Frauen, indem er mit seiner lebhaften Vorstellungsgabe in erhabenem Schwunge sie über das Alltägliche fortreißt. Aber darin liegt andererseits gerade auch

seine Schwäche, die ihm das Leben so schwer und so bitter macht. „Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum." Die tausend kleinen Dinge des nüchternen praktischen Lebens, über die er als Dichter hinwegsehen muß, rächen sich an ihm als Menschen, lassen ihn allzuleicht straucheln und irren. Ihm fehlt der kühle, rechnende Verstand, der bei jedem Schritte erst vorsichtig wägt; gewöhnt, rasch die Eindrücke zu verknüpfen, unter dem Impuls des Gefühls zu handeln, übersieht er das eine, das ihm nicht paßt, legt einem anderen ein übermäßiges Gewicht bei und begeht im Leben des Alltags einen Fehlgriff nach dem anderen. So klafft ein unüberbrückbarer „Gegensatz zwischen den träumerischen Forderungen des Genies und den nüchternen Forderungen der Wirklichkeit" (Bielschowsky, S. 449). Nur allzuoft vergißt er, daß es zwei ganz verschiedene Welten sind, die Welt in seinem Innern, seine Vorstellungswelt, in der er als Dichter schafft, und die reale Welt um ihn (III, 4):

Bald
Versinkt er in sich selbst, als wäre ganz
Die Welt in seinem Busen, er sich ganz
In seiner Welt genug, und alles rings
Umher entschwindet ihm. Er läßt es gehn,
Läßts fallen, stößts hinweg und ruht in sich —
Auf einmal, wie ein unbemerkter Funke
Die Mine zündet, sei es Freude, Leid,
Zorn oder Grille, heftig bricht er aus:
Dann will er alles fassen, alles halten,
Dann soll geschehn, was er sich denken mag;
In einem Augenblicke soll entstehn
Was jahrelang bereitet werden sollte,
In einem Augenblick gehoben sein,
Was Mühe kaum in Jahren lösen könnte.

Aus einem solchen Irrtum heraus handelt er II, 3 gegen Antonio, sucht er sich diesen, uneingedenk der vorher erlittenen Geringschätzung, rasch zum Freunde zu gewinnen. Die Niederlagen, die er sich bei einem solchen Gebahren holt, setzen ihn dann in einen Zustand überspannter Reizbarkeit. Er sieht nur seine eigene, nicht unedle Absicht und erklärt sich das Verhalten der anderen aus Übelwollen, wo nicht Schlimmerem. Mit krankhaftem Mißtrauen begegnet er den Menschen, und überall (I, 2)

sieht er Absicht, sieht Verräterei
Und Tücke, die sein Schicksal untergräbt.

Die Folge ist, daß er sich immer mehr auf sich selbst zurückgezogen hat, daß er die Menschen flieht und die Einsamkeit aufsucht (vgl. I, 3), um sich, ungestört durch eine rauhe Wirklichkeit, seinen Träumen zu überlassen. Dadurch aber verschlimmert er seine Lage, denn er entfremdet sich der Welt nur noch mehr. Mit Recht warnt ihn die Prinzessin (II, 1):

Mehr
Und mehr verwöhnt sich das Gemüt und strebt,
Die goldne Zeit, die ihm von außen mangelt,
In seinem Innern wiederherzustellen,
So wenig der Versuch gelingen will.

In demselben Sinne mahnt ihn der Herzog (V, 2):

> Dich führet alles, was du sinnst und treibst,
> Tief in dich selbst. Es liegt um uns herum
> Gar mancher Abgrund, den das Schicksal grub;
> Doch hier in unserm Herzen ist der Tiefste,
> Und reizend ist es sich hinabzustürzen.
> Ich bitte dich, entreiße dich dir selbst!
> Der Mensch gewinnt, was der Poet verliert.

Dieser schrankenlose Subjektivismus ist es, der Tasso zugrunde zu richten droht. Ein noch jugendlicher Dichter und schon früh durch Ruhm und Beifall verwöhnt, hat Tasso nicht gelernt, sich zu bescheiden, sein schrankenloses Begehren zu zügeln. Ihm fehlt mit der Selbsterkenntnis auch die Selbstbeherrschung. Statt zu resignieren in der Einsicht, daß der Dichter in den Geschäften dieser Welt immer hinter den Weltleuten zurückstehen wird wegen seiner einseitigen Begabung, verlangt er zu dem Dichterruhm auch noch den Heldenruhm (II, 2), möchte er durch sein Gedicht einen Kreuzzug entflammen und eine geschichtlich bedeutsame Rolle in dem neuen Unternehmen spielen (IV, 4), beklagt er sich, daß der Herzog nicht seinen Rat in Staatsgeschäften höre (IV, 2). Wahrhaft kindliche Züge seiner mangelnden Selbstbeherrschung erzählt Antonio (V, 1). Am bedeutsamsten aber ist sein Verhalten im fünften Akt gegen die Prinzessin und das herzogliche Haus; im Taumel der Leidenschaft läßt er sich dazu fortreißen, die Geliebte vor dem Hofe zu kompromittieren. Einen stärkeren Beweis seiner Unfähigkeit, sich zu beherrschen, konnte er nicht geben. Antonios Behauptung (III, 4):

> Er beherrscht
> So wenig seinen Mund als seine Brust,

findet in diesen Ereignissen ihre volle Bestätigung. Aber andererseits, wenn irgend etwas, so ist dies Erlebnis geeignet, dem Dichter für die Zukunft eine Warnung und eine Lehre zu sein. Hier liegt so unzweideutig alle Schuld an ihm selbst, daß auch er sie nicht von sich schieben kann. So darf man wohl annehmen, daß die Katastrophe einen heilsamen Wendepunkt für ihn bedeutet, daß er daraus die Kraft zur Überwindung seines Subjektivismus und zu einer besseren Selbstbeherrschung schöpfen wird.

Über Tassos Gegenspieler, den Staatssekretär Antonio Montecatino, besitzen wir wohl eine Reihe Urteile von dritten Personen, von der Prinzessin (II, 1), der Gräfin (IV, 2), Tasso (ebenda), aber nirgends ist ihm Gelegenheit gegeben, in einem Monolog unverhüllt vor anderen seine Seele zu entschleiern. Hierin sehe ich einen wichtigen Grund mit zu der so verschiedenartigen Auslegung, die gerade dieser Charakter erfahren hat. Antonio ist verglichen mit dem Dichter bereits ein älterer Mann, auf des Lebens Höhe stehend, in den Vierzigern, mindestens fünfzehn Jahre älter als Tasso. Schon das gibt ihm eine gewisse Überlegenheit. Dazu kommt die große Gewandtheit des Staatsmannes in den Geschäften, wie sein Erfolg in Rom (I, 4) bezeugt. Klug und kühl, von berechnendem Scharfsinn und von großer Lebenserfahrung, ist er ein großer Menschenkenner, ein Meister des

Umgangs und der gesellschaftlichen Formen. So kann ihn der leidenschaftliche Tasso mit Recht als seinen vollen Widerpart auch in der Veranlagung bezeichnen (II, 1):

> Er besitzt,
> Ich mag wohl sagen, alles, was mir fehlt.
> Doch — haben alle Götter sich versammelt,
> Geschenke seiner Wiege darzubringen —
> Die Grazien sind leider ausgeblieben.

Was Tasso hier an ihm tadelt, den Mangel an Anmut, an taktvoller Rücksichtnahme, hängt mit seiner vorwiegend verstandesmäßigen Begabung zusammen. Er fühlt sich kraft seiner Klugheit den anderen, insbesondere Tasso weit überlegen und besitzt nicht den Takt, dieses Gefühl der Überlegenheit schonend zu verbergen (IV, 2):

> Verdrießlich fiel mir stets die steife Klugheit,
> Und daß er immer nur den Meister spielt.
> Anstatt zu forschen, ob des Hörers Geist
> Nicht schon für sich auf guten Spuren wandle,
> Belehrt er dich von manchem, das du besser
> Und tiefer fühltest.

Den besten Beweis dafür liefert sein Verhalten in I, 4, wo er aus Neid gegen Tasso die ihm widerfahrene Ehrung hämisch zu verkleinern sucht. Offenbar hat er im Grunde seines Herzens von der Dichtkunst überhaupt keine hohe Meinung und glaubt ehrlich, daß die Leistung des Dichters viel zu hoch belohnt sei; ihm, dem Wirklichkeitsmenschen, gilt nur die Realleistung, der Dichter ist ihm sehr bezeichnenderweise ein „Müßiggänger", der dem tätigen Manne „mit solchen Künsten" nur Lohn und Gunst vorwegnimmt. Sein Lob Ariostens (I, 4) will demgegenüber nicht viel sagen (es ist ihm nur ein Mittel höfischer Intrige) und noch weniger Tassos Vorwurf (IV, 2), daß Antonio, „wenn er die Gedanken mancher Dichter zusammenreiht", dem Dichter selbst gelegentlich ins Handwerk pfusche. Gerade die letzte Bemerkung beleuchtet Antonios Auffassung ausgezeichnet. Sie zeigt, daß Antonio, wie das bei einem Staatsmann der Renaissance und am Hofe von Ferrara selbstverständlich ist, in seiner Art auch die Dichtung schätzt, das Verseschmieden ist ihm sogar ein Unterhaltungsmittel müßiger Stunden, aber eben auch nichts weiter; von den seelischen Erfordernissen der echten Dichtung hat der Verstandeskluge keine Ahnung. So ist der Gegensatz zwischen ihm und Tasso tief in den beiden Charakteren begründet; daß er auch älteren Datums ist, zeigt Tassos Bemerkung IV, 1, wie klug er sich ursprünglich den Empfang Antonios ausgedacht habe, „der von alten Zeiten mir verdächtig war". Trotzdem trägt zweifellos Antonio an dem Zusammenstoß mit dem Dichter in II, 3 nicht mehr Schuld als der Dichter selbst; durch Tassos törichtes Andringen sieht er sich so in die Enge getrieben, daß er schließlich sich vergißt und beleidigend wird. Natürlich wird ihm durch diese Begegnung der ohnedies Lästige nicht lieber, und wenn er auch ehrlich bekennt, gegen Tasso in seiner Kränkung zu weit gegangen zu sein (II, 5), so kann man doch nicht von ihm verlangen, daß er sich nun mit einem Mal

zum Lobredner Tassos entwickeln soll. Seine bitteren Bemerkungen über den Dichter gegenüber der Gräfin (III, 4) sind ebenso aufrichtig wie seine Hoffnung, einen modus vivendi mit Tasso zu finden. Er zeigt sich auch hier nur als der kluge und lebensgewandte Mann, der zwar dem Irrtum nicht entgeht, „doch sich auf der Stelle fassen kann“ (III, 4). Das Gefühl der Überlegenheit kann er freilich auch hier nicht verleugnen:

> Wenn er sich mit mir versöhnen will,
> Und wenn er meinen Rat befolgen kann,
> So werden wir ganz leidlich leben können.

Auch im folgenden, bei seinen Verhandlungen zwischen Tasso und dem Herzog, liegt kein Grund vor, an seiner Ehrlichkeit zu zweifeln. Freilich geschieht das Freundschaftsanerbieten (IV, 4) nüchtern, ohne jede Schwärmerei, lediglich unter dem Druck der Verhältnisse, aber Antonio nimmt die daraus erwachsenden Pflichten durchaus ernst, spielt den ehrlichen Mittler und steht am Ende dem Tiefgebeugten wirklich als Freund, natürlich auch hier unter Wahrung seiner kühlen, verstandesmäßigen Überlegenheit, zur Seite, die Verheißung der Prinzessin (II, 1) erfüllend:

> Dieser leistet, was er dir verspricht.
> Hat er sich erst für deinen Freund erklärt,
> So sorgt er selbst für dich, wo du dir fehlst.

So erweist sich Antonio als ein kluger Mann ohne Falsch: es „läßt sich ihm vertraun und das ist viel“ (diese Seite hat Bielschowsky bei seiner herben, aber sonst richtigen Charakteristik S. 480 übersehen), und darum scheiden wir von dem eigenartigen Paare mit der Zuversicht, daß Antonios treue Klugheit dem Dichter bei seinen nächsten Schritten in eine fremde Welt hilfreich zur Seite stehen wird, frei von Haß, aber freilich auch ohne besondere herzliche Zuneigung, vornehmlich in der Erfüllung seiner Mannespflicht, aber doch auch in der wachsenden Erkenntnis, daß diese so ganz anders geartete Künstlernatur Gaben birgt, die ihm versagt sind und die seinem verstandesmäßigen Scharfsinn gleichwertig sind.

Selbst die Prinzessin kann hinsichtlich des Lebensalters mit Tasso schwerlich Schritt halten (vgl. ihre eigenartige Anrede „junger Freund“ in II, 1); auch sie ist schon ein älteres Mädchen, über die Blüte ihrer Jahre hinaus. Wenn sie gleichwohl jünger erscheint in ihrem ganzen Handeln, so kommt das von der traurigen Jugend, die sie gehabt hat. Sie ist eigentlich nie recht froh geworden; noch als Kind hat sie die Mutter verloren, die um ihres protestantischen Glaubens willen den Hof verlassen mußte. Dazu hat andauernde Krankheit sie heimgesucht (III, 2):

> Wenn Freunde, wenn Geschwister
> Bei Fest und Spiel gesellig sich erfreuten,
> Hielt Krankheit mich auf meinem Zimmer fest,
> Und in Gesellschaft mancher Leiden mußt
> Ich früh entbehren lernen.

Entsagen und Geduld üben war ihr Geschick von Jugend auf. Darin liegt ihre Stärke, während sie dem tätigen Leben fremd und verhältnis-

mäßig teilnahmlos gegenübersteht. Sie fühlt sich zu schwach, um mit energischer Hand Wünsche geltend zu machen. Im höchsten Falle geht ihr Streben dahin, sich vor Verlust zu schützen (III, 2):

Was ich besitze, mag ich gern bewahren.
Mit jugendlicher Sehnsucht griff ich nie
Begierig in den Lostopf fremder Welt,
Für mein bedürfend unerfahren Herz
Zufällig einen Gegenstand zu haschen.

Und selbst gegen den Verlust ist sie durch ihre lange Leidenszeit hinreichend gewappnet, wie ihr schmerzlicher Verzicht auf die Musik beweist (III, 2). „Ihre Gefühle und Willensäußerungen brechen nur gedämpft hervor. Auf ihrer Tatkraft liegt es wie eine leise Lähmung. Sie zaudert, handelt langsam oder gar nicht" (Bielschowsky, a. a. O. 453). Dafür hat sie sich mit aller ihr verbliebenen Kraft die Ausbildung ihres Geistes angelegen sein lassen, und sie hat es hier zu einer für Frauen seltenen Feinheit des Urteils und Beherrschung der verschiedensten Geistesgebiete gebracht, ohne daß darunter das spezifisch Weibliche gelitten hätte. Sie hat nichts vom Blaustrumpf an sich, weil sie sich auch hier auf eine passive Teilnahme beschränkt. Wie sie im praktischen Leben sich als passive Zuschauerin begnügt, so im geistigen als Zuhörerin. Mit Stolz sagt sie selbst von sich (I, 1):

Ich freue mich, wenn kluge Männer sprechen,
Daß ich verstehen kann, wie sie es meinen.
Es sei ein Urteil über einen Mann
Der alten Zeit und seiner Taten Wert,
Es sei von einer Wissenschaft die Rede,
Die, durch Erfahrung weiter ausgebreitet,
Dem Menschen nutzt, indem sie ihn erhebt;
Wohin sich das Gespräch der Edlen lenkt,
Ich folge gern, denn mir wird leicht zu folgen.

Sogar in das Studium Platos, des Königs unter den Philosophen, hat sie sich vertieft. Ihr kluger Verstand scheut vor keiner Schwierigkeit. Dagegen ist das Gefühl schwächer ausgebildet; kühl und leidenschaftslos steht sie den Menschen und Dingen im allgemeinen gegenüber. Daher kommt es auch, daß sie, im Gegensatz zur Gräfin, kein inneres Verhältnis zur Kunst hat, auch nicht zur Dichtkunst, — trotz Tasso. Tasso selbst macht freilich eine Ausnahme, aber auch in ihm liebt sie vor allem den Menschen; von seinem Werke spricht sie wohl (I, 2; II, 1) mit innigem Anteile; aber immer verständig und kritisch. Der Mensch Tasso ist ihr größtes Erlebnis geworden (III, 3):

Ich mußt ihn ehren, darum liebt ich ihn;
Ich mußt ihn lieben, weil mit ihm mein Leben
Zum Leben ward, wie ich es nie gekannt.

Es war eine Liebe vom ersten Blicke an („da ergriff ihn mein Gemüt und wird ihn ewig halten"). Was sie an Tasso fesselte, war zunächst die

Harmonie der Seelen, der hohe, allem Irdischen abgewandte Flug des Geistes (III, 3):

> Wie mehrte sich im Umgang das Verlangen,
> Sich mehr zu kennen, mehr sich zu verstehn!
> Und täglich stimmte das Gemüt sich schöner
> Zu immer reinern Harmonien auf.

Dazu kam die starke, enthusiastische Gefühlskraft des Jünglings, die sie mitriß, so daß sich die Seelenfreundschaft gegen ihren Willen mehr und mehr auch zu einer verhaltenen Leidenschaft entwickelt. So finden wir sie zu Beginn der Handlung; fortgesetzt umkreisen ihre Gedanken den Geliebten, für ihn flicht sie den Lorbeerkranz, dann krönt sie ihn und verrät ihm schließlich in einem halben Geständnis mehr, als für den Heißblütigen gut ist. Als es dann freilich zum Handeln kommt, versagt sie vollständig: als der von ihr angespornte Jüngling in der Ausführung ihres Auftrages mit Antonio zusammenstößt, verharrt sie in völliger Passivität, die hart an Apathie grenzt. Sie unterläßt es nicht nur, durch eine rasche Aussprache mit ihrem Bruder und mit Antonio für den Geliebten einzutreten, nein, sie läßt sich sogar von der Gräfin durch die Androhung weiterer Verwicklungen den Geliebten abringen und stößt ihn damit, ohne ihn zu fragen, ohne ein Wort der Erklärung von sich, in die Verbannung. Schärfer konnte der Dichter ihre Willensschwäche nicht zeigen. Erst nachdem die entscheidenden Entschlüsse gefaßt sind, naht die Tatenscheue in sich zerrissen noch einmal dem Dichter, um Abschied von dem Geliebten zu nehmen und ein letztes Wort des Trostes zu hören. Statt dessen reizt sie den Erregten durch das erneute und unverhüllte Geständnis ihrer Zuneigung aufs höchste, so daß er zu ihrem Schrecken in seiner Leidenschaft alle Schranken der Etikette und der ritterlichen Rücksichtnahme vergißt. Nicht ohne ihren voll gemessenen Schuldanteil endigt diese Liebe mit einem schrillen Mißklang, der ihr auch die Erinnerung nicht versüßen wird. Gleichwohl ist diese endgültige Lösung zum Heile beider, zum mindesten für Tasso, der dadurch aus einem auf die Dauer doch nicht haltbaren, unbefriedigenden Verhältnis befreit wird. Sehr treffend kennzeichnet die Gräfin die Gefühle der Prinzessin (III, 3):

> Ihre Neigung zu dem werten Manne
> Ist ihren andern Leidenschaften gleich.
> Sie leuchten wie der stille Schein des Monds
> Dem Wandrer spärlich auf dem Pfad der Nacht:
> Sie wärmen nicht und gießen keine Lust
> Noch Lebensfreud umher.

In der Tat mußte diese krankhaft verfeinerte und vergeistigte Gestalt mit ihrer Unfähigkeit, auf Leben und Menschen zielbewußt einzuwirken, ungeeignet sein, einen Mann zu beglücken. Ein wohl erwogener Kontrast, ist der jungfräulichen, kränklich zarten Prinzessin in der **Gräfin** das vollerblühte, gesunde, seiner Macht und Mittel sich bewußte Weib an die Seite gestellt. Verheiratet und bereits Mutter eines Sohnes, in äußerst glückliche Lebensverhältnisse gestellt, weilt sie als Gast am Hofe von Ferrara. Ihre

gesunde Natur ist immer geschäftig und tätig aus innerem Drange. „Bloß beschaun wird Leonore nie", bemerkt der Herzog feinsinnig von ihr (I, 4) und neckt sie mit ihrer Neigung, „ihre zarten Hände" in das große Spiel der Welt zu mischen. Schärfer urteilt Tasso über sie II, 1:

So liebenswürdig sie erscheinen kann,
Ich weiß nicht, wie es ist, konnt ich nur selten
Mit ihr ganz offen sein, und wenn sie auch
Die Absicht hat, den Freunden wohlzutun,
Man merkt die Absicht, und man wird verstimmt.

Was der feinfühlige Dichter hier an ihr tadelt, ihr absichtsvolles, eigennütziges Handeln im Gegensatz zur selbstlosen Passivität der Prinzessin, trifft tatsächlich das Richtige, wenigstens was ihr Handeln gegen Tasso anlangt. Im Begriff, Ferrara zu verlassen und zum Gatten nach Florenz zurückzukehren, fällt ihr der Abschied eben um Tassos willen besonders schwer: sie mag „den Dichter nicht mehr entbehren" (III, 3). Auch sie liebt den Dichter in ihrer Art, aber sie liebt mehr den Dichter als den Menschen, liebt ihn, weil er in seiner unpraktischen Art ihrer Sorge ein unerschöpfliches Schaffensfeld eröffnet („jener beschäftigt uns in unserm eignen Fache . . . so hat man für ihn das ganze Jahr zu sorgen" III, 4), aber vor allem doch aus einer gewissen Eitelkeit heraus, weil sie die Verherrlichung durch sein Lied erstrebt. Von lebhaftem Gefühl, hat sie ein offenes Herz für die Dichtung und neigt selbst zur poetischen Schwärmerei (I, 1):

Ich halte mich am liebsten auf der Insel
Der Poesie in Lorbeerhainen auf.

Nicht zufällig ist gerade ihrer Rede vom Dichter „durch schöne Gleichnisse eine besonders poetische Färbung gegeben, so daß sie gewissermaßen selbst produktiv erscheint", wie Kern (Torquato Tasso, S. 61) treffend bemerkt; dort sind auch zahlreiche Belegstellen zusammengetragen. So wird sie gewissermaßen durch eine verwandte poetische Beanlagung zu Tasso hingezogen. Daß sie seinen Besitz aus literarischem Ehrgeiz erstrebt, verrät sie in ihrem so bedeutungsvollen Selbstgespräch (III, 3) deutlich genug:

Wie reizend ists, in seinem schönen Geiste
Sich selber zu bespiegeln! Wird ein Glück
Nicht doppelt groß und herrlich, wenns ein Lied
Uns wie auf Himmelswolken trägt und hebt?
Dann bist du erst beneidenswert! Du bist,
Du hast das nicht allein, was viele wünschen,
Es weiß, es kennt auch jeder, was du hast!
Dich nennt das Vaterland und sieht auf dich,
Das ist der höchste Gipfel jedes Glücks.

Durch die Verfeindung Tassos mit Antonio eröffnet sich ihr die Möglichkeit, ihr Ziel zu erreichen und den Dichter mit sich nach Florenz zu ziehen; ohne Zögern geht sie ans Werk. Mit dem Widerstand der bevorzugten Freundin hat sie bei deren kränklicher Schwäche leichtes Spiel; allerdings erwacht dafür in einem Moment der Besinnung (III, 3) doch ihr

Gewissen angesichts dieser unedlen, eigennützigen Verleugnung ihrer Freundschaftspflichten. Aber entschlossen ringt sie alle Skrupel nieder und verfolgt klug und vorsichtig die eingefädelte Intrige weiter, indem sie auch die Männer durch süßgewandte Worte zu gewinnen sucht. Hier freilich scheitert sie doppelt, an dem Widerstande Antonios sowohl wie Tassos, trotzdem sie gegenüber letzterem sogar vor einer unehrlichen Verdrehung der Tatsachen nicht zurückschreckt (IV, 2). Der Erfolg ihrer Bemühungen ist etwas ganz anderes, als sie gewollt hat: Tasso geht, aber er folgt nicht ihr, die ihm innerlich fremd und gleichgültig ist, sondern er geht nach Rom. So hat sich die Kluge am Ende doch verrechnet.

Die vier bisher behandelten Charaktere bilden, so oder so gruppiert, zwei ungleiche Paare, bei denen der Dichter mit einer beinahe schematischen Regelmäßigkeit nach dem Grundsatz des Kontrastes die Charakteranlagen aus den Eigenschaften welterfahren-weltfremd, gefühlsstark-gefühlsarm, kritisch-unkritisch gemischt hat. Ein jeder hat neben großen Vorzügen auch starke Schwächen aufzuweisen. Anders der fünfte Charakter, der Herzog. „In seinem Handeln und in den Motiven dazu würde auch das schärfste Auge schwerlich eine Unvollkommenheit zu entdecken vermögen. Eine Vollkommenheit dieser Art würde einen dramatischen Mangel bedeuten, wenn Alfons der Held des Dramas wäre oder ähnlich, wie die anderen, in engeren persönlichen Beziehungen zu ihm stünde, wenn schwärmerische Liebe oder Selbstsucht oder Abneigung auf sein Tun Einfluß haben könnten. Dergleichen kommt für ihn nicht in Betracht; er steht als der Belohnende, Richtende, Entlassende in vornehmer Höhe über der Handlung des Dramas und wird infolge dieser Stellung nirgends in ihr leidenschaftliches Getriebe hineingezogen" (F. Kern, T. Tasso, S. 64). Seine große Ruhe und Geduld erinnert in manchem an die Entsagungsfähigkeit seiner Schwester, nur daß seine wohlerwogene Zurückhaltung nicht Passivität ist, sondern von ihm im Bewußtsein seiner Herrscherpflichten geübt wird nach dem Muster, das Goethe seinem Herzog in „Ilmenau" ans Herz legt:

> Wer andre wohl zu leiten strebt,
> Muß fähig sein, viel zu entbehren.

Ein Kreis erlesener Männer ziert seinen Hof und steht in seinen Diensten, die er an sich zu ziehen und festzuhalten verstanden hat (V, 1):

> Ein Feldherr ohne Heer scheint mir der Fürst,
> Der die Talente nicht um sich versammelt.

Einen jeden weiß er zum Besten seines Staates in seiner Eigenart zu benutzen (V. 1):

> Nicht alles dienet uns auf gleiche Weise:
> Wer vieles brauchen will, gebrauche jedes
> In seiner Art, so ist er wohl bedient.

Dementsprechend macht er keinen Unterschied zwischen den praktischen Zweigen des Staatswesens und den Künsten, er schätzt den Dichter wie den Staatsmann, jeden an seinem Platze. „Wer der Dichtkunst Stimme nicht

vernimmt", ist ihm ein Barbar, und seine feinsinnigen Ratschläge an Tasso für die Durchfeilung seines Gedichtes (V, 3) zeigen ihn in der Tat als einen Kenner und verständnisvollen Freund der Poesie. Er weiß, daß der Held des Dichters „stets bedarf" (I, 3) nnd ist daher nicht karg in Anerkennung und Belohnung gegen Tasso, wie er sich auch bis zuletzt aufrichtig bemüht, den Dichter in seinem Dienst festzuhalten. Andererseits ist er aber kein müßiger Mäcen, auch während seines Landaufenthaltes beschäftigt ihn die Sorge um die Staatsgeschäfte, und die Art, wie er sich sofort mit dem heimkehrenden Antonio in die Arbeit stürzt, zeigt ihn als gewissenhaften Regenten (I, 2):

Wir haben
Viel auszureden, abzutun. Entschlüsse
Sind zu fassen, Briefe viel zu schreiben.

Dabei wahrt er auch Antonio gegenüber immer ohne sichtliche Mühe seine fürstliche Überlegenheit. Mit bedächtiger Vorsicht nimmt er die Mitteilungen über den Erfolg seiner diplomatischen Sendung auf und zeigt sich darin als erfahrener Staatsmann; schonend, aber mit unverkennbarer Deutlichkeit drückt er ihm in seinem Streit mit Tasso seine Mißbilligung aus. Gegen Tasso gibt er sich persönlich wohlwollend und nachsichtig bis zur äußersten Grenze. „Der einzige Augenblick, in dem auch er, sehr gegen sein Wollen und Erwarten, durch die dramatische Handlung tief erregt wird, liegt ganz am Ende des Dramas, als er seine Schwester in Tassos Armen sehen muß. Wir erfahren nur, daß ihm das ganz Unverständliche als ein Wahnsinnsausbruch des Dichters erscheint" (Kern, T. Tasso, S. 64). Immer sehen wir ihn selbstbeherrscht und gemessen; am ungezwungensten verkehrt er mit der Gräfin, gegen die er (I, 2; I, 4) wiederholt in einen leicht scherzenden Ton verfällt. So kann man ihn, das Gegenstück eines Hettore Gonzaga, als eine Erfüllung des Fürstenideals bezeichnen, wie es dem Zeitalter der Humanität vorschwebte.

## 2. Grundgedanke.

Goethe hat selbst den Grundzug des Dramas dahin zusammengefaßt: „Der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele, die unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird, geht durch das ganze Stück." An anderer Stelle hat er mit größerer Schärfe als Grundmotiv die „Disproportion des Talentes mit dem Leben" bezeichnet. „Goethe verstand hier unter Talent ersichtlich Genie und zwar das dichterische, künstlerische Genie. Zu seinem Wesen gehört das Träumerische, das Subjektive, Schrankenlose, die höchste Feinheit und Reizbarkeit der Empfindung, eine üppig wuchernde Phantasie. Diese Wesenseigenschaften setzen das Genie, sofern nicht andere Vorbedingungen günstig eingreifen, in ein Mißverhältnis zum Leben" (Bielschowsky, a. a. O. S. 475). Tasso gerät in einen doppelten Konflikt, in einen Konflikt der Ehre (Antonio) und der Liebe (Prinzessin); das sind die beiden stärksten Empfindungen des Mannes, und beidemal setzt er sich ins Unrecht. Aber er geht daran nicht zugrunde,

seine elastische Künstlernatur ringt sich durch und findet Trost und Entschädigung in dem verliehenen Talent. Die Künstlernatur ist wie die bewegliche Welle: sie „flieht und schwankt und schwillt und bricht sich schäumend über" (V, 5), sie ist wie nichts anderes den Lebensstürmen preisgegeben, aber sie erliegt ihnen nicht; ihre leichte Beweglichkeit ist zugleich ihre Schwäche und ihre Stärke.

### 3. Bau.

Die drei Einheiten sind im allgemeinen mit Strenge innegehalten. Der Schauplatz ist fünfmal der gleiche, das Lustschloß Belriguardo, allerdings mit dem Unterschied, daß Akt 1 und 5 im Garten, Akt 2 und 4 im Schlosse selbst spielen; bei dem 3. Akt fehlt die Ortsbezeichnung, doch ist wohl dieselbe wie im vorhergehenden Akte anzunehmen. Die zur Handlung nötige Zeit entspricht genau den Erfordernissen des klassischen Dramas; im Verlaufe eines Tages vom Morgen bis zum Abend wickeln sich die einzelnen Szenen ab. Ein Frühlingstag (I, 1); daß sich die Ereignisse des ersten Aktes am Morgen abspielen, zeigt die Bemerkung der Prinzessin III, 2 (V. 1675 f.): „Antonio erschien mir heute früh viel schroffer noch als je" (mit Bezug auf I, 4). Da sich die ersten beiden Akte in unmittelbarer Folge abspielen und auch zwischen dem 2. und 3. Akte nur ein kurzer Zeitraum liegen kann, so dürfte der 3. Akt spätestens am frühen Nachmittag anzusetzen sein; damit würde die Eile stimmen, mit der Antonio die Gräfin am Ende von III, 4 (V. 2181 ff.) antreibt, Tasso aufzusuchen und zu beruhigen:

> Was du tust,
> Das tu in dieser Stunde; denn es geht
> Alfons heut abend noch zurück, und ich
> Werd ihn begleiten.

Da Leonore nach ihren eigenen Worten (V. 2187) sich sofort aufmacht, so dürfte sich auch der 4. Akt rasch ohne Unterbrechung anschließen. Dagegen liegt zwischen dem 4. und 5. Akt ein längerer Zeitraum, der durch die anfängliche Weigerung des Herzogs, Tasso zu entlassen, bedingt ist. Nach V, 1 (V. 2830 ff.) fällt in den Zwischenakt ein Gang Antonios zum Herzog und ein erneuter Besuch Antonios bei Tasso. So ist bei Beginn des Aktes der Abend herangekommen, die für den Abend wiederholt angekündigte Abreise des Herzogs steht unmittelbar bevor (V, 1 Ende) und vollzieht sich noch während des Spieles (V, 5).

Daß auch die Einheit der Handlung gewahrt ist, darüber kann kein Zweifel bestehen, dagegen gehen bis in die jüngste Zeit die Meinungen über den Inhalt der Handlung und daher auch über ihren Fortschritt ziemlich auseinander (vgl. F. Kerns Auseinandersetzungen mit Kuno Fischer), je nachdem man das Ende des Stückes auffaßt. Im allgemeinen dürfte jedoch die von Kern und ähnlich von Bielschowsky vertretene Auffassung durchgedrungen sein. Wir sehen die Handlung darin, daß Tasso teils durch eigene Schuld, überreizte Vorstellungen (gegenüber Antonio) und ungehörige Ansprüche (an die Prinzessin), teils durch fremde Intrige (seitens der Gräfin) am

Hofe von Ferrara unmöglich wird und dadurch aus einer ruhigen, verwöhnten Existenz in eine ungewisse Lebenslage hinausgerissen wird. Dabei ist jedoch immer zu bedenken, daß Goethe sein Drama ein Schauspiel genannt hat; wenn schon es mit einer Katastrophe, einer äußeren Wendung zum Schlimmen schließt, so bedeutet diese Wendung doch im tieferen Sinne eine Befreiung (vgl. o. S. 291 f.). Was den Aufbau der Handlung im einzelnen anlangt, so lauten die Urteile der Kritiker im allgemeinen wenig günstig. Nach einer kurzen Exposition beginnt die Handlung bereits in der 3. Szene des 1. Aktes mit Tassos Bekränzung, spitzt sich im 2. Akt durch Tassos Zusammenstoß mit Antonio sehr lebhaft zu und erreicht in der 4. Szene des 2. Aktes nach dem allgemeinen Urteil (Franz, Bielschowsky, Kern u. a.) ihren Höhepunkt, „so daß schon in der letzten Szene des 2. Aktes ihre Umkehr sich zu vollziehen beginnt. Ein für die theatralische Wirkung ungünstiger Bau. Der dritte Akt — sonst der First des Stückes — gestaltet sich dadurch zu einer breiten Hochfläche, auf der die Unterhandlungen zwischen der Prinzessin, Leonore und Antonio sich hin- und herbewegen" (Bielschowsky, S. 467).

### 4. Vers und Sprache.

In seinen Vorlesungen über Goethe sagt Herm. Grimm, daß der Tasso die Goethische Sprache in der Vollendung gebe. Es ist derselbe fünffüßige Jambus wie in der Iphigenie, aber hier in gleichmäßigem Flusse, ohne gelegentliche Einlegung anderer Metren, und von einer Vollendung, wie sie nicht ihresgleichen in unserer Literatur hat. „Diese Jamben haben Schiller Jamben machen gelehrt und Schlegel die Sprache geliefert, in der er Shakespeare wie zu einem deutschen Dichter umwandelte. Ohne Tasso wäre unsere heutige poetische Diktion nicht zu dem geworden, wozu sie sich entwickelt hat" (Hermann Grimm, ebenda). Diese Sprache ist im höchsten Sinne anschaulich und musikalisch zugleich. Dabei ist es durchaus richtig, was V. Hehn (Gedanken über Goethe, S. 116) hervorgehoben hat, daß der Ausdruck nie ein bloß gehobener und gewählter sei, sondern durch dazwischen eingestreute alltägliche und gewöhnliche Wendungen zugleich herzlich und vertraulich werde. Aber der Ausdruck steigt doch nicht entfernt so weit herab, wie in den Jugenddramen oder in Lessings Nathan dem Weisen; unedle Ausdrücke sind, dem höfischen Milieu entsprechend, durchaus vermieden, und selbst in Szenen, wie V, 5, wo Tasso in leidenschaftlichster Weise „zu schmähn, zu lästern wagt", bleibt die Sprache immer auf einer gewissen vornehmen Höhe. Dazu trägt auch die mit besonderer Vorliebe geübte Ausprägung der Gedanken in abstrakter, spruchartiger Form bei. „Es herrscht in diesem Dialog eine eigentümliche Art, man könnte sagen von Stilisierung des Individuellen. Die persönlichen Empfindungen und Stimmungen des Sprechenden nehmen fast durchweg einen allgemeinen und sententiösen Ausdruck an, und dadurch wird ein Gegensatz hervorgebracht, der einen ganz eigenen und bestrickenden Reiz ausübt: die Glätte und Kühle der Form kontrastiert beständig mit der Leidenschaftlichkeit des Inhalts" (R. Lehmann, Der deutsche Unterricht,

S. 286). Ohne Zweifel strebte Goethe durch diese sententiöse Sprachform die äußerlich abgeklärte Ruhe und Selbstbeherrschung des höfischen Kreises auszudrücken; dafür spricht, daß der größte Reichtum an gnomischer Spruchweisheit sich in den Reden des Herzogs, der Prinzessin und Antonios findet. Vieles davon ist sprichwörtlich geworden. Dagegen ist Tasso verhältnismäßig arm an sententiösen Wendungen: er ist sprachlich vielmehr durch seine beredten, visionären Schilderungen (I, 3; V, 4), durch seinen Bilderreichtum und durch leidenschaftliche Gefühlsergüsse charakterisiert. Daß auch die Gräfin durch besonders schöne Gleichnisse ausgezeichnet ist, wurde schon oben S. 300 erwähnt. Tasso und die Gräfin sind daher auch die einzigen, denen Goethe Gelegenheit gegeben hat, ihre Gefühle im Monolog zu entwickeln; denn der kurze Monolog der Prinzessin (III, 1) ist kaum zu rechnen. Gelegenheit zur Anwendung der Stichomythie gab dem Dichter dreimal ein lebhaftes Wechselgespräch an sehr bezeichnenden Stellen: II, 3 (der Streit zwischen Tasso und Antonio), III, 2 (das Ringen der Gräfin und der Prinzessin um den Besitz Tassos), IV, 2 (Tassos Versuch, sich von der Gräfin Aufschluß über die Gesinnung der Prinzessin zu verschaffen). Ausführliche Beschreibungen finden sich ziemlich häufig, sind aber meist mit großer Kunst in die Handlung und das Gespräch der Szene eingeflochten. Das ist besonders deutlich bei dem ausführlichen Bericht, den Antonio I, 4 von seiner diplomatischen Mission und dem idealen Herrscherwalten Gregors gibt; dieser Bericht wird durch den Anteil und die Fragen der anderen seines eigentlichen Charakters fast völlig entkleidet. Andere Beschreibungen sind die des Dichters Tasso durch die Gräfin (I, 1), des Menschen Tasso durch den Herzog (I, 2), durch die Gräfin und Antonio (III, 4) die des Dichters Ariost (I, 4) u. a. Tasso ist hier, abgesehen von dem Turnier (II, 1), seiner Begabung entsprechend nur durch seine schon oben genannten visionären Schilderungen vertreten.

## D. Literarhistorische Betrachtung.

### 1. Die Entstehung.

In seinem Tagebuch hat Goethe unter dem 30. März 1780 notiert: „gute Erfindung, Tasso“. Da dies die erste Nachricht ist, die wir über des Dichters Werk haben, so hat man sich gewöhnt, dies Datum als Ausgangspunkt zu nehmen; doch hat Bielschowsky mit Recht darauf hingewiesen, daß die Worte Goethes ebenso gut das erste Aufblitzen, wie das erste Ausgestalten der Dichtung bedeuten können, daß also der Ursprung des Dramas möglicherweise noch weiter zurückliegt. Ein halbes Jahr später, am 14. Okt. 1780, begann der Dichter mit der Niederschrift in einer poetischen Prosa, wie die erste Fassung der Iphigenie. Wie wir aus seinen Briefen an die Frau von Stein hören, beendete er so mit mannigfachen Unterbrechungen etwa in einem Jahre, bis zum November 1781, die ersten beiden Akte, indem die Liebe zu der angebeteten Frau seine Feder beflügelte. Dann trat eine

Stockung ein, der zweiaktige Tasso blieb, teils wegen geschäftlicher Abhaltung, teils aus Mangel an Stimmung, fünf Jahre liegen und wanderte 1786 mit den anderen unfertigen dramatischen Werken, dem Egmont und der Iphigenie, nach Italien. Unterwegs besucht er Ferrara, aber „zum erstenmal in Italien überfällt ihn hier eine Art von Unlust in der großen und schönen, flach gelegenen entvölkerten Stadt. Dieselben Straßen belebte sonst ein glänzender Hof; hier wohnte Ariost, unzufrieden, Tasso, unglücklich, und wir glauben uns zu erbauen, wenn wir diese Städte besuchen, ... Statt Tassos Gefängnis zeigen sie einen Holzstall oder Kohlengewölbe, wo er gewiß nicht aufbewahrt worden ist. Auch weiß im Hause kaum jemand mehr, was man will" (Ital. Reise, 16. Okt.). In Rom vollendet er zunächst, wie oben S. 217 ausführlich dargelegt, die Iphigenie (Jan. 1787). Ehe er (22. Febr.) nach Neapel weiterreist, sucht er in Rom noch das Kloster St. Onofrio (am Abhang des Janiculus) auf, wo Tasso in einem Winkel begraben liegt. „Auf der Klosterbibliothek", erzählt er (16. Febr. 1787), „steht seine Büste, das Gesicht ist von Wachs, und ich glaube gern, daß es über seinem Leichnam abgeformt sei. Nicht ganz scharf und hier und da verdorben, deutet es doch im ganzen mehr als irgend ein anderes seiner Bildnisse auf einen talentvollen zarten, feinen, in sich abgeschlossenen Mann". Offenbar wendet sich jetzt nach kurzem Schwanken seine volle Teilnahme wieder diesem Werke zu: „Tät ich nicht besser, Iphigenie auf Delphi zu schreiben, als mich mit den Grillen des Tasso herumzuschlagen? Und doch habe ich auch dahinein schon zu viel von meinem Eignen gelegt, als daß ich es fruchtlos aufgeben sollte" (Ital. Reise, 16. Febr.). So begleitet ihn das Manuskript dieses Dramas allein von allen Werken nach Neapel und weiter sogar nach Sizilien: „Die zwei ersten Akte des Tasso, in poetischer Prosa geschrieben, hatte ich von allen Papieren allein mit über See genommen. Die beiden Akte, in Absicht auf Plan und Gang ungefähr den gegenwärtigen gleich, aber schon vor zehn Jahren [ungenau] geschrieben, hatten etwas Weichliches, Nebelhaftes, welches sich bald verlor, als ich nach neueren Ansichten die Form vorwalten und den Rhythmus eintreten ließ" (wie in der Iphigenie, vgl. oben S. 217; Ital. Reise, 30. März 1787). Aber obwohl der Dichter das Stück während der widrigen Seefahrt „um und um, durch und durch" dachte, wurde es schließlich nach der Rückkehr doch abermals beiseite gelegt und zunächst der Egmont (Sept. 1787, s. oben S. 147) vollendet. Erst zu Beginn des nächsten Jahres ging er, offenbar sehr zögernd, abermals an den Tasso. Am 1. März 1788 notiert er in der Ital. Reise ziemlich niedergedrückt: „Tasso muß umgearbeitet werden, was da steht, ist nicht zu gebrauchen, ich kann weder so endigen, noch alles wegwerfen. Solche Mühe hat Gott den Menschen gegeben." Auf der Rückreise wurde dann das Werk „unmittelbar angegriffen" (14. April 1788). Mitten in den Schmerzen, die ihm der Abschied von Rom bereitete, bearbeitete er die „Stellen des Tasso mit vorzüglicher Neigung, die ihm in diesem Augenblicke zunächst lagen". „Es ist klar, warum die Fortsetzung des Tasso auch in der römischen Muse sich (zunächst) nicht bilden wollte.

Es fehlte wie in Weimar die Stimmung dazu. In den letzten Monaten kam sie. Nicht daß das Verhältnis zur Frau von Stein irgendeine vorschattende Wendung erhalten hätte, aber die Trennung von Rom, der Stadt, in der er jetzt das höchste Glück erlebte, konnte ihm die Schmerzen lebendig machen, die Tasso bei der Trennung von seinem höchsten Glücke empfinden mußte" (Bielschowsky, S. 452). In Florenz auf der Rückreise verbringt er den größten Teil seines Aufenthaltes in den dortigen Lust- und Prachtgärten und schreibt da jene Stellen, die ihm noch viele Jahre später jene Gefühle unmittelbar zurückriefen; daher jener „schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele, die unwiderruflich zu einer gewissen Verbannung gezogen wird". Nach seiner Rückkehr nach Weimar (18. Juni 1788) setzte er die Arbeit am Tasso fort und vollendete das Werk endlich nach mancherlei erneuten Hemmungen Ende Juli 1789. Am 2. August 1789 meldete Goethe an Herder, seit zwei Tagen könne er sagen, Tasso sei wirklich ganz fertig. Der erste Prosaentwurf der beiden ersten Akte ist nicht erhalten, die neuere Forschung hat es jedoch wahrscheinlich gemacht, daß darin der erste und letzte Auftritt des ersten Aktes, wie er uns heute vorliegt, fehlten, und daß der Dichter die drei letzten Akte nicht ihrer äußeren Reihenfolge nach, sondern von hinten mit dem fünften Akte beginnend dichtete. Jedenfalls machte das Drama dem Dichter ganz besondere Schwierigkeiten (näheres darüber bei Scheidemantel, Zur Entstehungsgeschichte von Goethes Tasso). Sogleich gedruckt, erschien das Drama zu Anfang des Jahres 1790. — Die folgende Übersicht möge die Bearbeitungsdauer der vier großen Dramen Goethes vergleichsweise veranschaulichen. Es ergibt sich folgendes Gesamtbild:

| | Anfangsjahr | Vollendungsjahr | Erscheinungsjahr |
|---|---|---|---|
| Götz . . . . . | 1771 | 1773 | 1773 |
| Egmont . . . | 1775 | Sommer 1787 | 1788 |
| Iphigenie . . | 1779 | Jan. 1787 | 1787 |
| Tasso . . . . . | 1780 | 1789 | 1790 |

## 2. Des Dichters Quellen.

Die ersten Anregungen empfing der Dichter durch Tassos Werk „Das befreite Jerusalem" selbst, das im 18. Jahrhundert viel gelesen, sich in der Übersetzung von Joh. Friedr. Kopp (1744) unter den Büchern von Goethes Vater befand. Aus Dichtung und Wahrheit und aus Wilhelm Meisters Lehrjahren geht hervor, welch großen Eindruck dies Epos schon auf den Knaben Goethe gemacht hat, so daß er es „eifrig las und teilweise memorierte". Aus der Einleitung der Übersetzung, einer kurzen Tassobiographie, die einen Auszug aus dem Werke des Italieners Manso (Vita di T. Tasso, scritta da G. Battista Manso, Neapel 1619) darstellt, schöpfte Goethe seine ersten Kenntnisse über das Leben Tassos. Dieses Werk war sehr unwissenschaftlich, voller legendenhaften Ausschmückungen. „Nach Mansos Darstellung weiß Tasso am Hofe Alfonsos II., von Neidern und Feinden umgeben, seine Liebe (zu der Prinzessin) jahrelang aufs geschickteste zu ver-

bergen, da es dort nicht weniger als drei Leonoren gibt, nämlich außer der Prinzessin noch die schöne Gräfin von San Vitale und Sala, Gemahlin des Grafen Scandiano, und ein Hoffräulein der Prinzessin; und da Tasso Sorge trägt, daß seine zärtlichen Gedichte, in denen er mit dem Namen Leonore spielt, zugleich von den beiden andern Trägerinnen des Namens auf sich bezogen werden. Erst ein falscher oder ungeschickter Freund hängt das Geheimnis an die große Glocke. Tasso erfährt davon auf einem Spaziergang, begibt sich zornig nach Hause und gerät im Vorzimmer mit dem Verräter in einen Wortwechsel, der in Tätlichkeiten ausartet und später einen Massenkampf zur Folge hat, in welchem Tasso vier Gegner auf einmal bestehen muß. Dennoch bleibt er Sieger, muß aber eine Haftstrafe über sich ergehen lassen, die der Herzog ihm auferlegt. Tasso nimmt sie sich über Gebühr zu Herzen und entzieht sich ihr durch Flucht, die, da ihn die Liebe zurücktreibt, sein weiteres Unglück verschuldet" (V. Michels, Einleitung zu Tasso, S. IX). Die Umarmung der Prinzessin findet sich bei Manso noch nicht, sie stammt erst von dem italienischen Geschichtsschreiber Lud. Ant. Muratori († 1750), der darüber in einem Briefe berichtet (abgedruckt in Tassos Werken, Bd. 10, Venedig 1739): Tasso habe sich eines Tages der Prinzessin genähert, wie um eine Frage zu beantworten, sie dann in Gegenwart des gesamten Hofes wie ein Entzückter in seine Arme geschlossen und sie geküßt. Der Herzog habe sich ruhig an seine Kavaliere gewandt: „Sehet, ist es nicht schade, daß ein so großer Mann ganz toll geworden? Man muß ihn einsperren." Darauf habe er ihn als einen Wahnsinnigen ins Annenhospital bringen lassen. Diese sagenhafte Erklärung von Tassos Haft, die schon wegen ihres späten Auftauchens, 150 Jahre nach den wirklichen Begebenheiten, ganz unglaubhaft ist, lernte Goethe wahrscheinlich aus einem Aufsatz in der „Iris" (1774) kennen, worin Wilhelm Heinse auf Grund von Manso und Muratori ein empfindsam verzeichnetes Bild von Tassos Leben entwarf und vor allem die Prinzessin feierte: „Jeder Bewunderer des Tasso muß die Asche dieser Prinzessin segnen; denn sie ist die Schöpferin alles Guten, was wir von ihm haben. Ihr allein oder, welches einerlei ist, seiner Leidenschaft gegen sie, haben wir die schönsten Stellen im Aminta und die größten Reize seiner Armida zu verdanken. Sie war der Hauptgegenstand in seinem Leben, den Geist und Herz in ihm, in eine Masse von Feuer zerronnen, in dem höchsten Grade empfunden haben, in dem ein Wesen empfinden kann." Aus diesen Quellen erwuchs der erste Entwurf des Dramas. Da erschien 1785 zum ersten Male eine wissenschaftliche Biographie Tassos von Pierantonio Serassi (La Vita di T. Tasso, Roma 1785), der mit der sagenhaften Überlieferung streng ins Gericht ging und sich mit Manso sowohl wie mit Muratori eingehend auseinander setzte. Dieses Werk lernte Goethe 1788 kennen, also als er gerade mit der Hauptarbeit am Tasso beschäftigt war, und erst durch dieses Werk gewann er die Möglichkeit, in Tassos Schicksale und seine Umwelt tiefer einzudringen. Aus Serassi lernte er beispielsweise erst die Gegner Tassos am Hofe mit Namen kennen, den ersten Sekretär des Herzogs Pigna und seinen

Nachfolger Antonio Montecatino, und er wählte für Tassos Gegenspieler im Drama zunächst den Namen Pignas, der erst Ende 1788 durch Antonio ersetzt wurde. Auch sonst entnahm er eine Fülle kleiner Züge aus Serassi. Dagegen behielt er in der Haupthandlung die der Tradition entnommenen Motive bei. Vor allem wahrte er sich auch darin die dichterische Freiheit, daß er die Ereignisse, z. B. die verschiedenen Irrfahrten und Wanderungen Tassos zusammenzog, die Handlung in das Jahr 1775 verlegte, die siebenjährige Haft Tassos ganz beiseite ließ und statt dessen mit dem Ausblick auf eine Reise nach Rom und auf die Dichterkrönung auf dem Kapitol schloß.

### 3. Gestaltende Einflüsse.

In der strengen Einfachheit seines Baues gleicht der Tasso der Iphigenie und ist wie jenes Drama unter dem Einfluß des antiken Klassizismus entstanden (vgl. o. S. 218 f.). Daß Goethe auch die Komödie Torquato Tasso des Italieners Goldoni (1707—1793) gekannt hat, ist nach Kerns Ausführungen (Torquato Tasso, S. 374 f.) wahrscheinlich, doch finden sich Berührungspunkte und Ähnlichkeiten nur in einigen nebensächlichen Stellen, so daß von einer Einwirkung dieses so viel schwächeren Werkes billig nicht die Rede sein kann. Viel wichtiger dagegen ist der Anteil, den das besondere Erfahrungsleben Goethes an dem Werke hat, denn in diesem lag eine Reihe der äußeren und inneren Vorgänge, welche dieses Drama uns vorführt, bereit: ein vornehmes höfisches Leben in Weimar, zugleich das Leben eines Musenhofes, an welchem er Wieland-Ariost schon vorfand (dieser war 1772 als Lehrer des Erbprinzen Karl August dorthin berufen), an welchen auf seine Veranlassung auch Herder gezogen wurde (1776), und an dem er selbst bald das leuchtendste Gestirn wurde; die freundschaftliche Verbindung mit einem edlen Fürsten (Karl August, Herzog seit dem 3. Septbr. 1775, d. h. zwei Monate vor der Ankunft Goethes in Weimar, die am 7. November desselben Jahres erfolgte); der Umgang mit edlen feingebildeten Fürstinnen (die Herzogin-Mutter Amalie und die Herzogin-Gattin Luise), sowie mit anderen edlen, für alles Ideale empfänglichen Frauen (sein Freundschaftsverhältnis zur Frau von Stein); des Dichters eigentümliche Doppelstellung am Hofe, wo ihn die leitenden Staatsmänner Weimars als einen unbequemen Eindringling und Müßiggänger ansahen, während er selbst das brennende Verlangen hatte, nicht nur Dichter zu sein, sondern auch ein einflußreicher Geschäfts- und Staatsmann zu werden, wo er im harten inneren Kampf nach einer Ausgleichung dieser Geistesrichtungen, deren Zwiespältigkeit er oft genug lebhaft in sich fühlte, rang und auch manchen harten äußeren Konflikt zu überwinden hatte (Gegensatz zu dem altbewährten und hochverdienten Minister von Fritsch; vgl. H. Grimm, a. a. O. S. 220 f.), bis er zu einer festen staatsmännischen Stellung und Wirksamkeit gelangt war (Geh. Legationsrat 1776, Geheimrat 1779, geadelt 1782 und in ebendemselben Jahre Präsident der Kammer) und schließlich Dichtergröße mit der fruchtbaren Wirksamkeit eines Welt- und Staatsmannes harmonisch vereinte. Somit verherrlichte Goethe mit dem Leben von Ferrara ein

Stück von dem Leben in Weimar; etwas von dem Widerstreit, der sich in dem Verhältnis Tassos und Antonios darstellt, hatte er in sich selbst erlebt; etwas von seinem Tasso, aber auch etwas von seinem Antonio steckte in ihm selber. — Dazu kam eine Erfahrung, welche er an dem talentvollen und genialen, aber auch exzentrisch gerichteten Freunde und Dichter Reinhold Lenz machte (aus Livland gebürtig, von Straßburg her mit Goethe bekannt, eines der Genies der Sturm- und Drangperiode, vgl. Wahrheit und Dichtung B. 14 z. Anf. und B. 11 z. E.); dieser war nach Weimar gekommen und hatte sich durch irgendeine uns nicht näher bekannte „Eselei" in den dortigen höfischen Kreisen unmöglich gemacht, „wahrscheinlich durch ein Zuviel gegen eine Dame, wozu er sich hinreißen ließ (H. Grimm, a. a. O. S. 308). In Tasso steckt sonach nicht nur ein Stück von Goethe, sondern was sein exzentrisches Wesen und die Katastrophe anbetrifft, auch ein Stück von dem Dichter Lenz, der ähnlich wie Tasso in halbem Wahnsinn zugrunde ging. Aber man hat auch noch zahlreiche andere Persönlichkeiten aus Goethes Bekanntenkreis namhaft gemacht (vgl. Kern, T. Tasso, S. 381 ff.), bei denen man tassoähnliche Züge entdeckt zu haben glaubt und die dem Dichter als Modell gedient haben könnten, wie v. Knebel, K. P. Moritz u. a. Es gibt überhaupt kein anderes Drama in der deutschen Literatur, bei dem man mit solcher Gründlichkeit auf die Modellsuche gegangen wäre, wie der Tasso. Goethe selbst hat dazu herausgefordert, indem er in späteren Jahren über die Dichtung die Äußerung zu Eckermann tat: „Sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch." Danach kann kein Zweifel bestehen, daß die Dichtung mit dem Herzblute des Dichters geschrieben ist und daß er außerordentlich viel Persönliches, Erlebtes hineingelegt hatte. Aber für die Schule ist es mißlich und auch sehr unfruchtbar, sich hier auf nähere Auseinandersetzungen einzulassen. So oft Goethe bei Alfons an seinen Herzog Karl August und bei der Prinzessin an Frau von Stein gedacht haben mag, es sind doch immer nur einzelne Züge, die der Dichter herübernahm. Die Hauptähnlichkeit der beiden weiblichen Gestalten dürfte in ihrem feinen, zarten Empfinden bestanden haben und in der Überlegenheit, mit der sie ihre stürmischen Dichterliebhaber in Schranken hielten. An eine Wesensgleichheit ist in beiden Fällen nicht zu denken.

## 4. Aufnahme und Wirkung.

Eine literarische Wirkung des Tasso läßt sich, wenn wir von der schon oben gestreiften Einwirkung seiner Sprache auf die jüngeren Dichter absehen, überhaupt nicht nachweisen, der beste Beweis, wie wenig es dem Drama gelungen ist, sich einen größeren Kreis zu erobern. Die ersten Kritiken waren kühl und abweisend, die Bühnen wagten sich lange nicht daran, bis endlich Weimar den Anfang machte. Um seinem Leiter eine Freude zu machen, studierte das Weimarer Theaterpersonal das Drama heimlich ein und führte es am 18. Februar 1807 zum ersten Mal in Deutschland auf. Der Erfolg war stark, aber nicht dauerhaft; es kam nur zu einer Wiederholung (21. März). Vier Jahre später folgte Berlin

(25. Nov. 1811), und allmählich eroberte sich das Drama auch die anderen großen Bühnen. Gleichwohl ist es bis heute ein verhältnismäßig selten gespieltes Stück geblieben, und daran wird sich nichts ändern lassen; für das große Publikum ist, so sehr das auch bestritten worden ist, die Handlung in der Tat zu wenig lebhaft und zu breit angelegt, der Stil in Haltung und Sprache zu wenig realistisch, zu vornehm abgedämpft. Sehr bezeichnend ist es, daß man das Stück mit besonderer Vorliebe als Festspiel bei außerordentlichen feierlichen Anlässen, zur Einweihung der Schauspielhäuser, zur Feier von Goethes Geburts- und Todestag oder dergl. zu wählen pflegt. Darin spricht sich doch die allgemeine Empfindung deutlich aus, daß das Stück als geistige Alltagskost nicht geeignet sei. Es hat tatsächlich etwas Feierlich-Erhabenes, etwas Vornehm-Aristokratisches, wie die Kreise, in denen es spielt. Es erschließt sich nicht beim ersten Lesen, es will wieder und immer wieder in geeigneten Stunden vorgenommen sein und lohnt dann reichlich, indem es bei jeder neuen Lektüre neue, vorher übersehene Schönheiten erkennen läßt. So liegt es in der geistig verfeinerten Eigenart dieses Werkes begründet, daß es immer, sowohl als Bühnen- wie als Lesedrama nur eine verhältnismäßig kleine, aber um so treuere Schar von Freunden haben wird.

## E. Behandlung im Unterricht.

Während die älteren Methodiker, Hiecke, Laas usw. ohne Einschränkung für die Behandlung des Dramas in Prima eintraten, finden sich zunächst bei Herbst (die nhd. Literatur, S. 28, Gotha 1879) und stärker noch bei Apelt (der deutsche Aufsatz, Leipzig 1883; S. 81 f.) gewisse Bedenken gegen die Lektüre des Tasso auf der höheren Schule. „Der Tasso muß der obersten Stufe des Gymnasiums vorbehalten bleiben, und selbst hier wird es schwer sein, ihn den Schülern wirklich nahe zu bringen. Gehalt und Charaktere der Dichtung erfordern, um richtig aufgefaßt und gewürdigt zu werden, eine Feinheit der Nachempfindung, deren nur der Gebildetere fähig ist. Die fast weibliche Empfindungsweise Tassos kann nicht auf ein rasch entgegenkommendes Verständnis bei der Jugend rechnen. Das weiche und reizbare Gemüt des reichbegabten Dichters, der ganz der Macht der Gefühle hingegeben nicht die Kraft besitzt, sich gegenüber dem seinem Wesen Fremden fest zu behaupten, so daß ihm gerade sein Talent zur gefährlichen Klippe wird, hat etwas dem jugendlichen Sinn Inkongruentes" (Apelt). Ähnlich äußert sich Wendt (Didaktik und Methodik des deutschen Unterrichts, S. 50): „Zum tiefen Verständnis des Tasso hat besonders Franz Kern beigetragen und ihn vorzugsweise gern mit Schülern gelesen. Trotzdem muß behauptet werden, daß er zum Allerschwierigsten gehört, was man ihnen überhaupt vorlegen kann. Ob Primaner in Städten, die sich vor anderen ihrer Intelligenz rühmen, zu einem höheren und reiferen Verständnis gelangen, als die des übrigen Deutschlands, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls aber sollte man keinen Lehrer, der sich eine den Schülern förderliche

und anregende Behandlung dieser Dichtung nicht zutraut, dazu drängen. Schon Herbst war derselben Ansicht, glaubte auch in der Prima immer noch eher an den Faust als an den Tasso gehen zu können. Er wird darin völlig recht haben." Mit den „Städten, die sich vor andern ihrer Intelligenz rühmen", zielt Wendt offenbar auf die sehr hochgesteckten Forderungen, die der Berliner Professor Rudolf Lehmann in seinem Buche „Der deutsche Unterricht", Berlin 1890, S. 284 bezüglich des Tasso erhoben hatte: „Noch unmittelbarer als in der Iphigenie gewinnt im Tasso die Renaissance selbst Leben und Ausdruck. Ist das Gedicht doch ein Bild jener Zeit und jenes Landes, in welchem die Antike dereinst zu neuem Leben erstand und ein künstlerisch begabtes Volk zu großen Schöpfungen erweckte. Freilich dieses Bild ist ein verklärtes: die Tiefe und Zartheit der Empfindungen und persönlichen Beziehungen, sie gehörten nicht dem 16., sondern dem 18. Jahrhundert, nicht Ferrara, sondern Weimar an. Zweifellos ist vieles, ja alles erlebt, das ganze Gedicht ein Ausdruck der Sehnsucht, ein Klagelied des Dichters, der ‚unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung getrieben wird'. Dennoch kommt es für das Verständnis des Dramas und zumal für die Schulerklärung desselben vielmehr auf jene kulturhistorischen als auf diese persönlichen Beziehungen an; und wichtiger als alle einzelnen Verwandtschaftsverhältnisse Alfonsos mit Karl August und Tassos mit Lenz oder Goethe ist der Hinweis darauf, daß wie Ferrara einer der ersten, so Weimar der letzte jener kleinstaatlichen Renaissancehöfe war, welche für das geistige Leben der Epoche den Mittelpunkt bildeten. Auf diesen Zusammenhang wird man die Schüler zu verweisen haben; und man wird überhaupt die Gelegenheit benutzen, hier, wo die Entwicklung bis auf ihren Gipfelpunkt geleitet ist, nun noch einmal auf ihren Ursprung zurückzugehen und deren ganzen Kulturzusammenhang im großen zu überblicken. Eine erneute Schilderung des 16. Jahrhunderts und der italienischen Renaissance muß den Untergrund für die Lektüre des Tasso bilden. Und auf demselben erheben sich nun vor dem Schüler die beiden Typen von Menschen, die der Dichter im Tasso und Antonio gezeichnet hat, ein Gegensatz so tief und grundlos erfaßt, mit einer solchen Weite und Unmittelbarkeit des Blickes erschaut, daß sich ihm in der ganzen Poesie nur wenig an die Seite stellen kann. Es ist wahr, was man der Lektüre des Tasso entgegengehalten hat, daß der Primaner längst nicht für alle Tiefen der wunderbaren Dichtung reif ist, daß er z. B. für die Frauencharaktere noch kein volles Verständnis mitbringen kann, und daß ihm manche der Feinheiten und Zartheiten des Dialogs noch entgehen werden. Aber jene beiden Gesichtspunkte: die Anschauung von der Renaissance, die das Drama gewährt, und der Gegensatz der beiden Männercharaktere, auf welchem die Handlung beruht, sie kann ihm und muß ihm der Unterricht zur Klarheit bringen; und sie reichen völlig aus, um dem Tasso einen festen Platz als Bestandteil der deutschen Lektüre zu sichern." Man kann meines Erachtens in der Tat hier den verdienten und sonst so vorsichtigen Meister des deutschen Unterrichts von einer gewissen Verstiegenheit nicht freisprechen. Die besonderen Schwierigkeiten dieses

Dramas sind hier zu wenig gewürdigt. Schülergenerationen, bei denen die Mehrzahl kein inneres Verhältnis zu dem Drama gewinnt, gar nicht gewinnen kann, dürften sich bei ehrlicher unbefangener Prüfung gelegentlich an mehr als einer Anstalt finden. Daß die Warnung des Altmeisters Wendt berechtigt und beherzigenswert ist, zeigt auch die Vorsicht, mit der Goldscheider an das Drama herangeht (Lesestücke und Schriftwerke, S. 154): „Tasso, dieses formvollendete Kunstwerk, beruht im Gesamtverständnis auf nachfühlender Vertiefung in die zartsinnige Innerlichkeit Tassos und der Prinzessin. Zartsinnig ist ja auch Iphigenie, und auch Orestes ist eine feinfühlige Natur; aber da sind klare Ziele gegeben, für die beide wirken: sich selbst zu retten, das heilige Bild zu retten, ihr Haus zu entsühnen. Doch Tasso und die Prinzessin versinken in sich selbst, um in sich selbst zu versinken, alles, was sie berührt, jedes Wort, jeder Gesichtsausdruck wird mit mimosenhaftem Zartgefühl empfunden; und darauf beruht alles! Wo man auf die nachfühlende Vertiefung wenigstens bei den meisten Schülern der Klasse rechnen kann, da darf man sich die Vorlegnng dieses Kabinettstückchens gestatten." Zweifellos betrachtet Goldscheider das Drama unter einem viel engeren Gesichtswinkel als Lehmann, aber er berührt die Hauptschwierigkeit. Bedenkt man, daß auch die neuen preußischen Lehrpläne den Tasso nur mit der Einschränkung „womöglich" empfehlen, so kann man wohl sagen, daß Wendt mit seinen Bedenken im allgemeinen recht behalten hat.

Dagegen ist Lehmann darin durchaus zuzustimmen, daß das Drama, wenn es schon gelesen wird, nicht kursorisch, sondern nur statarisch, mit eingehender Erklärung gelesen wird. Der Raum für die Lektüre des Tasso, meint Lehmann (S. 286), „darf kein zu beschränkter sein; denn es wird sich ein Verständnis bei den Schülern nur dann erzielen lassen, wenn man das Drama Szene für Szene durchgeht und den Dialog im einzelnen berücksichtigt." Die Glätte und Kühle der Form täusche den jugendlichen Leser. „Er merkt das Feuer nicht, das hier lodert, und nur an den wenigen Stellen, wo die innere Glut die schöne Hülle durchbricht und zu sprengen scheint, wie in der Schlußszene, kommt er von selbst zu einer Ahnung von der Leidenschaft, die das Ganze durchzieht. Im übrigen aber müssen ihm gerade für den Gefühlsgehalt des Dramas die Augen erst geöffnet werden, und das kann natürlich nicht allein durch allgemeine Besprechungen geschehen, sondern es bedarf dazu des Eingehens auf eine größere Anzahl von einzelnen Stellen." Diesen Forderungen hat sich auch der „Wegweiser" in seiner neuen Gestalt anzupassen versucht.

**Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin**

# Deutsche Schulausgaben

## herausgegeben von Schulrat Dr. H. Gaudig u. Dr. G. Frick.

1. Die deutschen Schulausgaben sollen dem Schul- wie dem Selbstunterricht dienen und bieten neben den bedeutendsten Schöpfungen der älteren Zeit insbesondere Werke der klassischen Periode und des 19. Jahrhunderts dar.

2. Die Texte werden mit philologischer Genauigkeit wiedergegeben.

3. Die Erläuterungen sollen wirkliche Schwierigkeiten, die einer unbefangenen Aufnahme der Lektüre im Wege stehen, beseitigen. Kurze Fußnoten erläutern einige Schwierigkeiten, ein Anhang bietet in tabellarischer Form das Wichtigste über das Leben und die Werke des Dichters, gegebenenfalls auch über den geschichtlichen Hintergrund der Dichtung. Ein Durchblick faßt zusammen, was an Gewinn über den Aufbau des Kunstwerkes und über die bedeutsamsten Anschauungen und Begriffe dauerndes Eigentum werden soll. Alle Erläuterungen werden so gegeben, daß sie nicht die Arbeit der Schule überflüssig machen, sondern nur das Ergebnis der gemeinsamen Durcharbeitung sind.

4. Der praktischen Verwendbarkeit dienen Zeilen- und Verszählung und Zusammenfassung der einzelnen Teile zu übersichtlichen Gruppen.

5. Die große Schrift, der deutliche Druck und das kräftige, mit breitem Rande versehene Papier entsprechen allen Anforderungen der modernen Schulhygiene. Besonderer Wert ist auf eine einfache und dauerhafte, dabei geschmackvolle, ästhetisch-befriedigende Ausstattung gelegt.

6. Der Preis ist außerordentlich niedrig bemessen, so daß auch in dieser Hinsicht die Anschaffung so viel als möglich erleichtert ist.

**Für die Hand des Lehrers liegt der Stoff der in den Schulausgaben gebotenen, für den Schüler berechneten Erläuterungen in ausführlicher, für den Unterricht bearbeiteter Form in dem bekannten Werke „Aus deutschen Lesebüchern" vor, das gleichzeitig mit den Schulausgaben weiter ausgebaut wird.**

**Bisher sind folgende Bändchen erschienen:**

| | Kart. | Geb. |
|---|---|---|
| Goethe, Dichtung u. Wahrheit | M. 1.20, | 1.50 |
| Goethe, Egmont | M. –.60, | –.80 |
| Goethe, Gedichte in Auswahl | M. –.50, | –.75 |
| Goethe, Götz von Berlichingen | M. –.50, | –.75 |
| Goethe, Hermann u. Dorothea | M. –.35, | –.60 |
| Goethe, Iphigenie auf Tauris | M. –.50, | –.70 |
| Goethe, Torquato Tasso | M. –.60, | –.80 |
| Goethe, Werther (in Vorbereitung). | | |
| Grillparzer, König Ottokars Glück und Ende | M. –.60, | –.80 |
| Homer, Ilias | M. –.80, | 1.— |
| Homer, Odyssee | M. –.60, | –.80 |
| Kleist, Prinz von Homburg | M. –.80, | 1.— |
| Lessing, Emilia Galotti | M. –.40, | –.65 |
| Lessing, Minna v. Barnhelm | M. –.35, | –.60 |
| Lessing, Philotas und Kriegspoesie | M. –.40, | –.65 |
| Lieder der Deutschen aus den Freiheitskriegen. 2. Auflage | M. –.75, | 1.— |
| Schiller, Don Karlos | M. 1.20, | 1.50 |
| Schiller, Kabale und Liebe | M. –.70, | –.90 |
| Schiller, Die Räuber | M. –.60, | –.80 |
| Schiller, Wilhelm Tell | M. –.40, | –.65 |
| Schiller, Wallenstein, I und II | M. –.80, | 1.20 |
| Schiller, Wallenstein, I. Teil: Lager und Piccolomini | M. –.40, | –.65 |
| —— II. Teil: Wallensteins Tod | M. –.40, | –.65 |
| Sophokles, Antigone | M. –.35, | –.60 |
| Wolfram von Eschenbach, Parzival | M. 1.—, | 1.25 |

## Aus den Urteilen:

„...diese neue Schulausgabe gehört in der Tat zu den wenigen glücklichen Ausnahmen. Hier braucht sich der unglückliche Schüler nicht durch eine Überfülle von Erläuterungen hindurchzuarbeiten, wodurch es mit der Liebe und dem Interesse für das Kunstwerk freilich zu Ende wäre. Diese Ausgaben erfüllen zum guten Teil die Wünsche, die ich in meinem ersten Berichte ausgesprochen habe. Sie sehen ganz ab von weitschichtigen, literarhistorischen Einführungen, außer zuweilen in tabellarischer Form über des Dichters Leben und Werk und den geschichtlichen Hintergrund. Die eigentlichen Erläuterungen geben in äußerst knappen Fußnoten das Allernotwendigste zum Verständnis des Gelesenen, so daß die gemeinsame Arbeit im Unterricht nicht überflüssig gemacht wird. Die gesamte äußere Ausstattung ist einfach mustergültig, Vers- und Zeilenzählung ist überall durchgeführt, Schrift, Druck, Papier und Einband erfüllen alle Anforderungen, die man in hygienischer und ästhetischer Beziehung an ein Schulbuch zu stellen verpflichtet ist. Der neuen Schulausgabe ist die weiteste Verbreitung zu wünschen, zumal auch der Preis ein äußerst niedriger ist. ." (Monatsschrift für höhere Schulen.)

